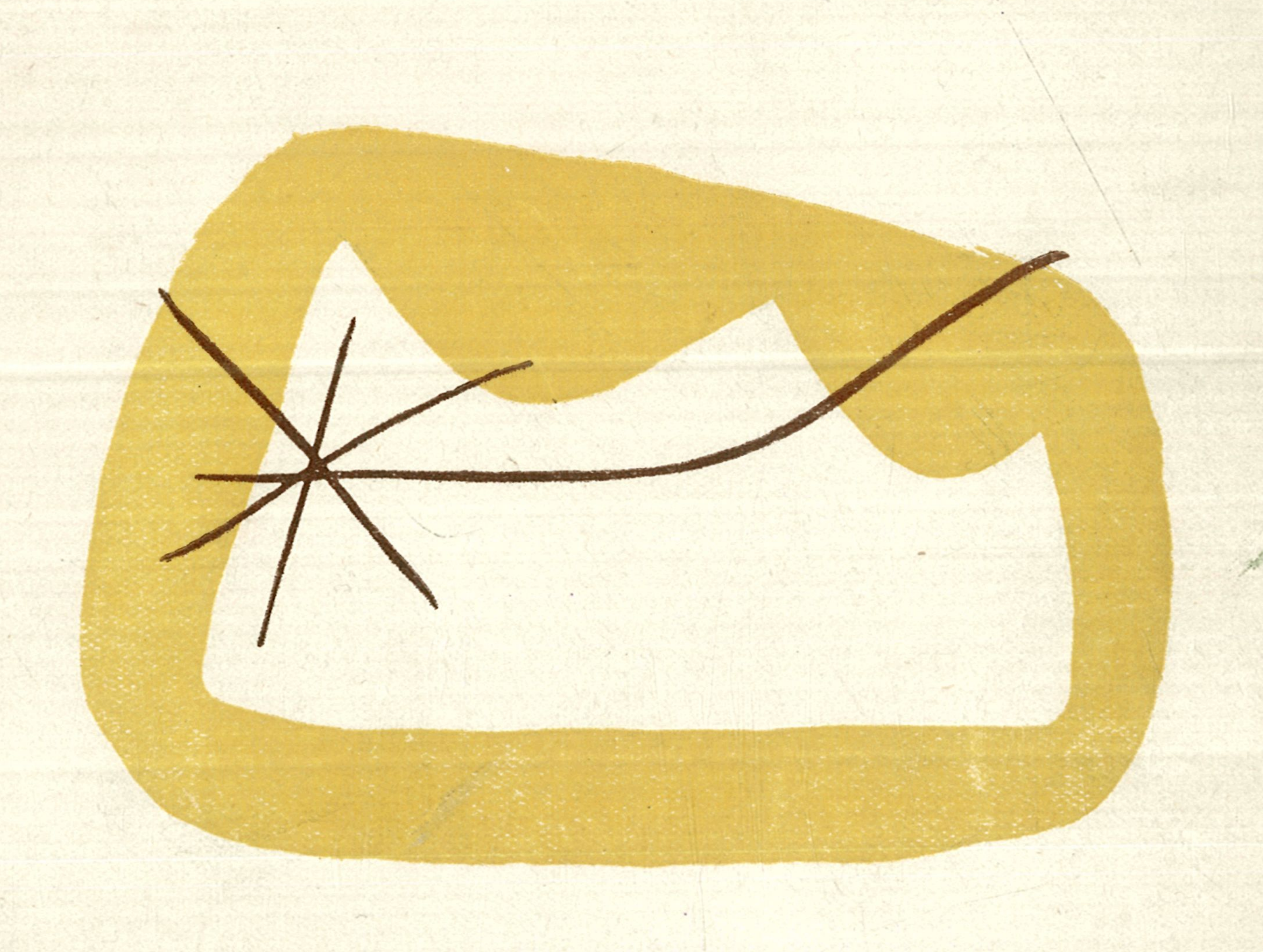
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 109

ENERO, 1959

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

•

LA REVISTA
que integra
al MUNDO
HISPANICO
en la
cultura de
NUESTRO
TIEMPO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	251
Administración.	—	246

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses..................	100	pesetas
Un año....................	190	»
Dos años..................	350	»
Cinco años	800	»
Ejemplar suelto	20	»

EDICIONES CULTURA HISPANICA

"Ediciones Cultura Hispánica" es hoy la única empresa editorial al servicio de Iberoamérica y Filipinas que viene realizando tenazmente, año tras año, el intento más considerable entre los pueblos de habla española, para dar a conocer las vivencias culturales de la comunidad hispánica y los más importantes hallazgos en el amplio campo del pensamiento y de la cultura contemporánea.

Desde su fundación en el año 1945, toda una serie de volúmenes aparecidos en una ininterrumpida y sistemática labor han puesto de manifiesto ante el público lector el esfuerzo editorial que significa proyectar, a través de sus diversas colecciones, sobre las clases cultas del mundo entero, la multiforme realidad hispanoamericana.

Literatura, Arte, Filosofía, Poesía, Ensayo, Historia, Geografía, Economía, Derecho, etc., son materias que, a través de las más consagradas y amenas plumas iberoamericanas y españolas, ofrece a sus lectores "Ediciones de Cultura Hispánica".

Nombres prestigiosos, como los de Ramón Menéndez Pidal, José Vasconcelos, José María Pemán, Carlos Pereyra, P. Constantino Bayle, S. J.; Juan Manzano, Gonzalo Zaldumbide, Mercedes Ballesteros, Víctor A. Belaúnde, Pedro Laín Entralgo, José Arce, Gerardo Diego, Eduardo Carranza, Leopoldo Panero, entre otros muchos, avaloran su catálogo editorial.

Pero hay más: "Ediciones Cultura Hispánica", nacida al servicio de los intelectuales de Hispanoamérica, en su deseo de acercarse cada vez más a la meta cultural que a sí misma se ha asignado, ofrece a todos los centros culturales del Mundo Hispánico, así como a los particulares, la posibilidad de recibir cualquier obra publicada por editoriales españolas y toda clase de libros antiguos o modernos, por cuenta de los interesados y a través de su distribuidora exclusiva para todo el mundo que es "Ediciones Iberoamericanas, S. A." (E. I. S. A.), Pizarro, 17, Madrid, y a ella, o a sus representantes en el exterior, pueden dirigirse para que les sean remitidos nuestro catálogo o nuestros libros, contra reembolso.

Igualmente, para todas aquellas obras que por su índole no encajen dentro de nuestro marco de publicaciones, "Ediciones Cultura Hispánica" se compromete a editar por cuenta de sus autores, y a través de su distribuidora E. I. S. A., cualquier original que nos envíen, encargándose muy gustosamente, de acuerdo con las indicaciones o sugerencias del autor, de la elección de formato, selección de papel, corrección de pruebas y realizar el envío, una vez concluída, de la obra cuya impresión se le encomiende.

ULTIMAS PUBLICACIONES DE EDICIONES CULTURA HISPANICA

Los estudios hispánicos en los Estados Unidos, por Ronald Hilton; versión y adaptación española de Lino Gómez Canedo, O. F. M. Ediciones Cultura Hispáuica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 496 págs., 135 ptas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en los Estados Unidos la historia de la cultura hispánica es esta obra de Ronald Hilton, profesor de la Universidad de Stanford. Cataloga acertadamente, con comentarios precisos, todos los fondos hispánicos —más numerosos e importantes de lo que a primera vista parece— de los archivos, bibliotecas, museos, sociedades científicas, galerías de arte y fundaciones particulares existentes en los Estados Unidos.

Está admirablemente traducido este trabajo, adaptándolo al español, por el P. Lino Gómez Canedo, O. F. M., tan profundamente conocedor de todos los temas estadounidenses por los prolongados años que lleva residiendo en dicha nación.

Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente (Respuestas al Cuestionario de la U. N. E. S. C. O). Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 584 páginas. 100 pesetas.

Con un interesante prólogo, debido a la pluma de José María Pemán, aparece este volumen, donde se recogen las contestaciones de más de cincuenta personalidades de la intelectualidad hispanoamericana a la "encuesta" formulada por la U. N. E. S. C. O., que le fué encomendada en Buenos Aires a la Fundación Vitoria y Suárez. Profesionales y técnicos de las más diversas ramas del saber, sobre un "patrón-base" proporcionado por la Organización Universal, han dado su opinión sobre tan importante tema. Propugna Pemán en su prólogo la integración de todos en la cultura, único modo de "relación cultural" que existe, y así todas estas personalidades, al responder al acuciante problema, lo han hecho desde los más diversos y originalísimos aspectos, para cerrar en su conjunto este libro, que puede ser base fundamental para un entendimiento en el futuro, mejor y más profundo, de lo que debe ser Hispanoamérica con relación a Europa.

Haití, por Ricardo Pattee. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Pueblos Hispánicos". Madrid, 1957. 21 × 15 cms., 448 páginas, 149 ptas.

Viajero infatigable, catedrático en diversas universidades de Europa y América, Ricardo Pattee ha vivido más de veinte años en Haití. Producto de sus observaciones constantes durante este largo período de tiem-

po, dirigidas por su carácter meticuloso y culto, es este libro que estudia profundamente cuantas inquietudes históricas, sociológicas, internacionales, culturales, literarias, pedagógicas y religiosas ha sentido esta república antillana, mucho más unida a nuestro sentir hispánico de lo que solamente por el estudio de su historia pudiera deducirse.

La ética colonial española del siglo de oro, por el doctor Joseph Höffner. Escrito preliminar de Antonio Truyol Serra. Versión española de Francisco de Asís Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 576 páginas. 180 pesetas.

Al bosquejar la historia esplendorosa de nuestros antepasados, el doctor Höffner se acoge a los resultados de la moderna investigación historiográfica: es decir, va consultando las fuentes documentales y todos los cronistas de las Indias. Una abundante bibliografía sirve de fundamento al criterio hermenéutico y heurístico que perfila en la obra su autor.

En tres partes se divide la obra: en la primera se desarrolla el Fondo Histórico-espiritual de la Etica Colonial del Siglo de Oro, a través de apreciaciones sobre el universalismo de *orbis christianus,* medioeval; en la segunda parte se explica el encuentro de dos mundos, penetrando en los ideales españoles y el advenimiento del Nuevo Mundo, y, por último, en la tercera parte se esboza un ensayo sobre el despertar de la conciencia cristiana, a través de los primeros avances de los misioneros.

Obra marcadamente científica y de auténtica vena cristiana, es digna de merecer la mayor y auténtica atención.

El Ciudad de Toledo, embajador de España, por José Jara Peralta. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 174 págs. más 24 láminas, un mapa y un plano plegado, 85 ptas.

Recoge este libro el itinerario recorrido en triunfal viaje emotivo y cultural por el "Ciudad de Toledo" en el año 1956, desde Bilbao hasta los más importantes puertos de la América del Sur, de la Central y de las Antillas, llevando la embajada demostrativa de cuanto produce la España de hoy en arte, literatura, maquinarias, libros, labores de artesanía, industrias militares, ferretería, vehículos, bebidas, etc. Fué este barco como un bello obsequio que hiciese una madre cariñosa de cuanto ella tuviese a sus hijas lejanas y queridas.

Prologado el libro por Fernando Sebastián de Erice, se avalora con diversas fotografías de actos solemnes e importantes visitas, un mapa del viaje y un plano plegado de la estructura del buque.

Viaje a las Castillas, por Gaspar Gómez de la Serna. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 248 págs., 88 ptas.

La prosa castiza y ágil de Gaspar Gómez de la Serna describe con insuperable acierto las impresiones de un recorrido por tierras castellanas, desde Pinto hasta la parte baja de la Mancha, en Castilla la Nueva, y desde Salamanca a la señorial Vinuesa, por tierras de Castilla la Vieja.

Con esta nueva obra, el autor de "Libro de Madrid" y "Toledo" enriquece de modo original nuestro acervo turístico, tan trabajado en estos últimos años.

Maravillosa Bolivia, por Ernesto Giménez Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos", Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 188 págs., 65 ptas.

La pluma audaz y moderna de Ernesto Giménez Caballero nos descubre una Bolivia "maravillosa", de tradición histórica y de realidades positivas. Producto de su inquietud observadora y analista es este libro sobre tan hispánica nación como es Bolivia, a la que Giménez Caballero califica, con su espíritu sutil y acertado, de "clave de América".

Filipinas, país hispánico, por Blas Piñar López. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21 × 16 centímetros. 32 páginas.

En este breve pero interesante estudio se comenta la llamada "ley Cuenco", que ha aumentado la enseñanza del español en Filipinas en las diversas Facultades. Dicha ley, votada favorablemente en la Cámara y en el Senado, ha obtenido el refrendo del Presidente de la República, Carlos P. García, pese a la dura campaña que en contra se ha levantado en las islas.

El problema, pues, es ahora el siguiente: sobre el tagalo no hay duda: es el idioma nacional. Pero es necesaria otra lengua, una lengua de entendimiento, de valor internacional. ¿Español o inglés?

Blas Piñar propugna un amplio y ambicioso programa cultural, con la colaboración de Hispanoamérica, para reavivar el idioma castellano en las islas Filipinas.

La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia. (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso de España), tomo II, por el P. Miguel de la Pinta Llorente. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1958. 24 × 17 centímetros, 228 págs., 80 ptas.

Continuando el camino señalado en el primer tomo de esta obra, el P. de la Pinta Llorente, O. S. A., utiliza materiales de primera calidad, inéditos hasta la fecha, y que se conservan en nuestro Archivo Histórico Nacional de Madrid. Continúa el P. de la Pinta manteniéndose al margen de la apología y de la detracción del Santo Oficio, laudable línea de conducta de todas sus obras, marcada irreductiblemente desde el principio de su labor investigadora.

Doña Juana la loca (1479-1555), por Alberto Silva. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 1.056 págs.

Alberto Silva, destacado historiador recientemente fallecido, alcanza con esta obra uno de sus mayores aciertos biográficos. La extensa bibliografía que adorna la obra es muestra plena del concienzudo estudio que hizo Alberto Silva sobre esta figura histórica, tan poco estudiada por los españoles.

Introducción a la Historia de América, por Jaime Delgado. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 192 págs., 85 ptas.

Fruto esta obra de varios años de trabajo en torno a la fundamentación filosófica de América, entendiéndola no como una parte de la totalidad de la histcria, sino como una realidad concreta y específica, puede asegurarse que es uno de los trabajos más profundos de su autor, ex subdirector de la Escuela de Estudios Hispánicos y actual catedrático de la Universidad de Barcelona.

Se trata de un libro que, pese a su profundidad y especialización, ofrece razones suficientes de interés a todos aquellos que, por uno u otro motivo, mantienen alguna atención a ese mundo diverso y complejo, tan profundamente enraizado a nuestra cultura y a nuestro destino, que es América hispana.

Ensayos médicos y literarios, por Francisco Marco Merenciano. Prólogo de Pedro Laín Entralgo y J. J. López Ibor. Selección y notas de José María Poveda. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1958. Colección Hombres e Ideas. 14 × 21 centímetros, 574 págs., 135 ptas.

En la larga nómina de los médicos escritores, que tan preclaras firmas ha dado a la literatura española, se puede contar desde ahora con la de Francisco Marco Merenciano, nacido en Liria (Valencia) en 1903 y muerto en 1954, cuando su vida profesional y su obra literaria prometían triunfos nuevos y seguros.

Los amigos del doctor —buenos cuidadores son los nombres de Laín Entralgo y López Ibor, que presentan el libro— se han ocupado de la tarea —grata si se hace por fidelidad al amigo y respeto y amor a su obra— de conjuntar los trabajos dispersos de Marco Merenciano. Acaso entre todas las ramas de la Medicina no haya otra como la de la Psiquiatría, donde más precisa sea una voluntad y una vocación de escritor para tratar sus temas. Marco Merenciano, psiquíatra y psicólogo agudísimo, unió con un feliz resultado su profesión primera a su gratuita vocación para escribir estas páginas, que han de tener un interés singular no sólo para el técnico en las cuestiones psicopáticas, sino para el lector en general, porque la prosa del doctor Marco Merenciano tiene la suficiente flexibilidad, claridad y elegancia para que el seguidor de sus escritos se vea pronto captado por el escritor. Aparte de los capítulos donde se tratan temas que tienen didácticamente un interés fundamental, existen dos apartados en el libro de verdadera importancia: los que se dedican a San Agustín y a Santa Teresa. También el capítulo "Sexo y cultura" está lleno de novedad en su planteamiento y de agudeza en el estudio de sus diferentes divisiones.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

109

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.*—HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.* — Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.* URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.* — IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas.* — FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA
Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791
MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 200 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

I N D I C E

Página

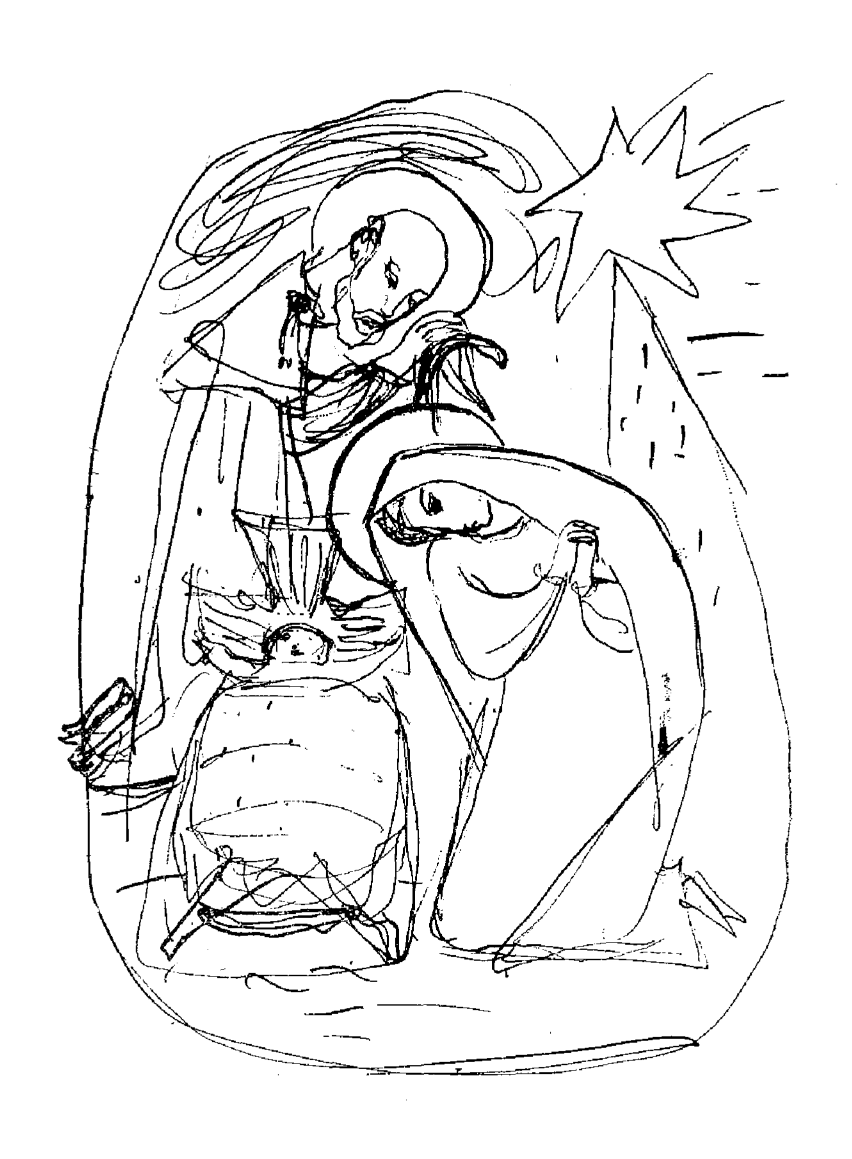
ARTE Y PENSAMIENTO

BRUJULA DE ACTUALIDAD

SECCIÓN DE NOTAS

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Portada y dibujos del pintor español Antonio R. Valdivieso. Dibujo de Carlos Pascual de Lara (†). En páginas de color, Sección de "Hispanoamérica a la vista", el trabajo *La O.E.A. y sus orígenes,* de Armando Luna Silva.



ARTE Y PENSAMIENTO

BAROJA, AZORIN Y MAEZTU, EN LAS PAGINAS DEL "PUEBLO VASCO"

POR

LUIS S. GRANJEL

A MODO DE PRÓLOGO

En los años que siguen a la fecha del desastre colonial, utilizada luego por *Azorín* para rotular el grupo generacional del cual él mismo era miembro destacado, tuvo lugar la fugaz aventura intervencionista en la vida pública española de los "noventayochistas", los escritores entonces jóvenes a quienes de verdad debe agruparse bajo la cifra que rememora el triste epílogo de nuestra historia colonial. Fueron tres: el futuro *Azorín,* Pío Baroja y Ramiro de Maeztu; Miguel de Unamuno, desde su retiro salmantino, sólo se sumó con reservas a la acción, digamos política, de estos tres escritores.

Utilizando, en ocasiones, el sobrenombre colectivo de "Los Tres", Baroja, *Azorín* y Maeztu, emprenden, al comenzar el siglo, una quijotesca campaña de "regeneracionismo", sumándose con ella al coro de arbitristas y soñadores de la regeneración a quienes dió razón de existencia y argumentos la realidad española puesta al descubierto, en toda su crudeza, por el desastre colonial. A partir de 1898, algunos incluso antes, aquellos tres literatos van a proclamar desde la tribuna de algunos diarios, también en las páginas de efímeras revistas, una panacea para los males de la patria, de cuya bondad no dudan; aparecen sus firmas en *El País* y *El Globo,* en *Germinal, Vida Nueva* y *Revista Nueva;* más tarde, en 1901, afanes e ideales compartidos, uniendo estrechamente a Baroja, *Azorín* y Maeztu, los lleva a inspirar una curiosa publicación titulada *Juventud,* desde la cual emprendieron, entre otras campañas, la que tomó por meta denunciar el caciquismo ejercido en Málaga por Cristino Martos. De 1901 es también el célebre *Manifiesto* firmado por "Los Tres" y cuyo texto íntegro reproduce Ramón Gómez de la Serna en su biografía de *Azorín.*

No son estas noticias sobre el intervencionismo público de los "noventayochistas", del que espero hablar en breve, con suficiente pormenor, el tema que da motivo a este trabajo. Mi propósito ahora es dar a conocer un capítulo de tal compenetración generacional del que hasta ahora sólo existía sucinta alusión en un estudio de José María Salaverría sobre la generación del noventa y ocho. Este comentaris-

ta, en efecto, haciendo historia de la ocasión que le permitió conocer, en su juventud, a los literatos que vengo mencionando, recuerda cómo aquélla se la deparó la presencia en San Sebastián, en el verano de uno de los primeros años del siglo, de los tres escritores, sirviendo de escenario a tal encuentro la redacción del recientemente fundado diario donostiarra *El Pueblo Vasco,* bajo la diligente dirección de don Rafael Picavea. "Gracias al entusiasmo de *El Pueblo Vasco* —escribe Salaverría (1)— pudo San Sebastián asistir al desfile de aquellos tres reclutas de la campaña del 98 que se llamaban Baroja, *Azorín* y Maeztu"; su estancia en la capital vasca fué breve, pues, como añade el autor que cito, "llegaron las lluvias otoñales, y las tres curiosas siluetas desaparecieron del cuadro de San Sebastián" (2); su nombre, no obstante, sobre todo el de Maeztu, siguió apareciendo, con cierta regularidad, en las columnas de *El Pueblo Vasco.* Fué esta referencia de Salaverría la que me indujo a realizar una indagación en la colección de tal diario, ayudándome, muy eficazmente, en la tarea el doctor don Agustín Sánchez Martín. Lo que ahora conocerá el lector son los primeros frutos de tal pesquisa; en lo que lea encontrará, espero, datos sobrados para juzgar sobre la importancia del hallazgo.

Empezó a publicarse en San Sebastián *El Pueblo Vasco* bajo la dirección, según queda indicado, de don Rafael Picavea, el primero de agosto de 1903. Los nombres de nuestros tres escritores aparecen como colaboradores del nuevo diario casi desde sus primeros números (3). En el propio periódico se leen noticias sobre la llegada a San Sebastián de Pío Baroja y Ramiro de Maeztu, acompañando al dato informativo elogiosas semblanzas. Al notificar el arribo de Baroja escribe uno de los redactores de *El Pueblo Vasco:* "Desde ayer se encuentra entre nosotros este notable escritor, que si España entera le tiene en gran estima, nosotros, los vascongados, y particularmente los donostiarras, debemos considerarle como a uno de nuestros más ilustres paisanos. Aquel Baroja que comenzó a erguirse sobre el montón hace seis o siete años, ofreciendo los primeros frutos de su talento en media docena de donosas crónicas que desde París envió a nuestro estimado compañero *La Voz de Guipúzcoa,* y que fueron su presentación en el periodismo, es hoy uno de los escritores más reputados. Baroja, escritor que pone sobre toda otra condición una independencia indomable, que por nada ni por nadie cede, ha triunfado en el periodismo, conmoviendo muchas veces las esferas oficiales con sus

(1) José María Salaverría: "La generación del 98"; *Nuevos retratos,* 56; Madrid, 1930.
(2) José María Salaverría: *Ibíd.,* 59.
(3) La falta, en la colección consultada, de los ocho primeros números me impide precisar, de modo definitivo, el comienzo de tal colaboración.

atrevimientos y ha triunfado en la novela con sus libros. Podrá ser Baroja más o menos discutido, serán peregrinas y hasta inadmisibles algunas de sus teorías, habrá en su labor algo raro o violento que cree alrededor de sus obras alguna prevención, pero lo que no se puede negar a despecho de todos esos inconvenientes que no anublan, sino que antes más bien caracterizan una personalidad, lo que no se puede dejar de reconocer es que Pío Baroja es un literato que destaca sobre esa infinidad de escritores fofos, sin alma ni calor, palabreros estériles que ninguna utilidad rinden a la sociedad ni siquiera a nuestra literatura. Pío Baroja viene a compartir con nosotros los trabajos de redacción, aunque solamente sea por una breve temporada; pero corta y todo, seguramente sabrá hacer dentro de ella Pío Baroja una labor provechosa que de fijo celebrarán todos nuestros lectores" (4).

Días después, anunciando la llegada de Maeztu, informa así el periódico a sus lectores (5): "Se encuentra entre nosotros el brillante e ilustradísimo escritor que constantemente comparte con los de esta casa las tareas de *El Pueblo Vasco*. Ramiro de Maeztu es uno de los jóvenes que más valen y que más significación tienen en la vida intelectual de la España de estos días. Dotado de gran potencia cerebral, de profunda y varia erudición, de una voluntad firme que le lleva a proseguir hasta el fin las empresas que acomete, Maeztu tiene, sin duda, un renombre bien ganado en la literatura de hoy, y especialmente en la periodística, en que nuestro paisano se destaca entre los que más brillo le dan. Dedicado a estudios político-sociales de indudable trascendencia, síguelos afanoso y con cariño y no deja de enterarse un solo día del movimiento contemporáneo de todas esas cuestiones que hoy agitan a los pueblos y que tanto interés entrañan. Por eso tiene autoridad indiscutible la voz de Maeztu y por eso es oída con respeto en los centros oficiales de la Corte. Nuestro querido amigo viene a trabajar en *El Pueblo Vasco* durante el mes que corre; él y Pío Baroja, otro intelectual de grandes y raras prendas, serán, con otros escritores ilustradísimos, el adorno mejor de estas columnas." No hemos hallado referencia alguna al arribo a San Sebastián del futuro *Azorín*.

El primero en ver aparecer su firma en las columnas de *El Pueblo Vasco* donostiarra fué Ramiro de Maeztu. Durante el mes de agosto de 1903 publicó ocho artículos rotulados con el epígrafe común "Charlas madrileñas", de los que merece recordar los titulados: "¡Adiós, bohemia", "La cláusula 12", "Razones olvidadas", "Las angustias de

(4) *El Pueblo Vasco,* núm. 29, sábado, 29 de agosto de 1903.
(5) *El Pueblo Vasco,* núm. 35, viernes, 4 de septiembre de 1903.

Montero Ríos", "Lluvia de asuntos" y "¡Ande la *Gaceta!*"; con el título genérico "San Sebastián, estación de invierno" aparecieron otros cinco artículos; independientemente de estas dos series de colaboraciones, y como las citadas también en el mes de agosto, escribió y publicó dos "Crónicas" y los artículos "Grandmontagne y el pueblo vasco", "Odio al trabajo" y "La locomoción de las grandes ciudades". En el mes de septiembre se publicaron de Maeztu, en *El Pueblo Vasco,* los artículos "Maura y la clase media", "El arte en el país vasco", "Sobre la Exposición de Rentería: Nacionalismo Industrial", "Silvela", "Tercera exposición de Arte Moderno en Bilbao", dos "Crónicas" ("Galleos periodísticos" y "Policía y Sociedad") y un comentario a cierta obra de Benavente. Del mes de octubre son su segunda crónica acerca de la Exposición de Arte Moderno de Bilbao y los artículos "Hernani" y "Vendimia Triste". En noviembre sólo publicó el diario donostiarra, de Maeztu, el artículo titulado "Una antigua polémica", y en el mes de diciembre su colaboración "Ante las fiestas del Quijote".

José Martínez Ruiz colabora en *El Pueblo Vasco,* durante el mes de agosto de 1903, con los trabajos "Una ficción" y "El mal de España"; luego, la aparición de la firma del escritor levantino se interrumpe hasta el mes de noviembre, reapareciendo ahora al pie de cuatro colaboraciones rotuladas todas con el título "Las fantasías y devaneos de un pequeño filósofo en Madrid". Pío Baroja, por último, da comienzo a su colaboración en el nuevo diario de su ciudad natal, en el mes de septiembre de 1903, con el artículo, importantísimo como se verá, titulado "No nos comprendemos"; siguen a éste, en el mismo mes, los rotulados "Los viejos", "Primavera andaluza", "Espíritu de asociación", "Consecuencias", "Casi apólogo" y "Hampa". Hasta finalizar el año del que hacemos historia en este trabajo sólo reaparece dos veces más su firma en *El Pueblo Vasco;* ocurre esto los días 17 y 18 de octubre con los artículos "Diálogo ético" y "Psiquis vasca".

Muy varios son, por su contenido, los artículos cuyos titulares acaba de conocer el lector; se advierte, eso sí, en ellos una cierta identidad de criterio, una actitud muy similar ante los problemas capaces de despertar su curiosidad, sus elogios o críticas. Es, precisamente, tal semejanza la que permite aunar los frutos que integran este capítulo de la producción periodística de los tres literatos noventayochistas que por aquellas fechas han emprendido ya la conquista de la celebridad. El recuerdo de tales artículos, limitándome a lo que de ellos aquí importa, voy a realizarlo agrupando sus temas en

torno a dos concretos problemas (6); es el primero de ambos el relativo a la situación política y social española en la época en que tales colaboraciones periodísticas fueron redactadas; atañe el segundo a cuestiones de índole literaria, incluyendo la valoración que nuestros escritores hacen ya de su propia obra.

EL TEMA DE ESPAÑA

El primero de los dos temas, acabo de indicarlo, a cuya exposición y comentario consagran preferente interés *Azorín*, Baroja y Maeztu en sus colaboraciones a *El Pueblo Vasco*, es de naturaleza política; esta preocupación se hace evidente, sobre todo, en los artículos de Maeztu y el futuro *Azorín*. Interesan para conocer los juicios que en estos escritores suscita su contemplación de la triste realidad española los artículos de Maeztu titulados "Las angustias de Montero Ríos", "¡Ande la *Gaceta!*", "Crónica", "Maura y la clase media" y "Silvela". De José Martínez Ruiz importa releer sus colaboraciones "Una ficción" y "El mal de España". A enjuiciar, y bien acremente por cierto, como se verá, la obra política de la generación que entonces gobierna los destinos españoles consagra Pío Baroja su artículo "Los viejos".

De tres políticos nos ofrece Ramiro de Maeztu su desenfadada opinión; recuerda a Montero Ríos (7) con ocasión de un empréstito negociado por el Gobierno y cuya inversión no ve muy clara el comentarista. De Silvela habla en estas colaboraciones suyas a *El Pueblo Vasco* al comentar su retirada política (8); enjuiciando críticamente el ideario que el político conservador quiso hacer realidad, sin conseguirlo, en su breve aventura de gobernante, escribe Maeztu: "Antes que cañones —alude, bien se entiende, al empeño de Silvela de reconstruir el poderío militar español— necesitamos patriotismo, y esta virtud sólo puede lograrse con un desarrollo económico, intelectual y ético, que nos permita vivir a gusto en nuestra patria." A despecho del abismo que separa el ideario político de Maeztu del profesado por el partido conservador, el juicio con que el comentarista

(6) Me propongo completar, en breve, este análisis recogiendo en otro estudio las reflexiones que a los tres literatos suscitó la contemplación de la vida vasca; explican este interés, en dos de ellos —Maeztu y Baroja—, razones de índole racial; en el tercero —el futuro *Azorín*—, una temprana y definitiva inclinación afectiva por el paisaje de esta región española, en cuya génesis influyó mucho la amistad del escritor levantino con los Baroja.

(7) "Las angustias de Montero Ríos"; *El Pueblo Vasco,* núm. 18; martes, 18 de agosto de 1903.

(8) "Silvela"; *El Pueblo Vasco,* núm. 51; lunes, 21 de septiembre de 1903.

resume la personalidad de hombre público de Silvela, es elogiosa; con su retirada que, puntualiza, "lleva al desconcierto al mundo político", el destino de España queda, salvadas honrosas excepciones, "entregado a los ambiciosos, sin convicciones ni cultura, cuyo único placer consiste precisamente en no ser libres, en dar actas y en pavonearse ante las comisiones".

Más importante que los mencionados ya es el artículo dedicado por Ramiro de Maeztu a dar testimonio de su personal opinión sobre la personalidad y la obra pública de Maura (9), el gobernante español que por su ideología estuvo un día más cerca que ningún otro del credo político social confesado por los literatos noventayochistas (10). Califica Maeztu de acertado propósito, aunque ya fracasado, el empeño de Maura de realizar la "revolución desde arriba", y añade al juicio una reflexión sobre los motivos que pudieron ocasionar los inoperantes resultados de tal propósito. Asimismo juzga Maeztu certera la observación de Maura, en la que éste coincide con Pablo Iglesias, de que a España lo que le falta para poder lograr su estabilidad política y el situarse en el camino de su redención, es una bien organizada clase media; con esta ocasión añade Ramiro de Maeztu el siguiente juicio de la sociedad española: "España hoy es una democracia inorgánica regida por una serie de caciques, a cuyo amparo se ha creado en algunos puntos una llamada clase neutra que depende en absoluto de aquéllos. Nuestra situación es la de Francia en 1788. Una monarquía que quiere organizarse; una aristocracia terrateniente, arruinada en buena parte; un grupo de financieros y prestamistas de todas categorías; un ejército de funcionarios y un pueblo no diferenciado que vive al día, y que no encuentra medio de seleccionarse para formar la clase media —según Maura—, la clase capitalista —según Pablo Iglesias— o la clase directora del trabajo —según la clasificación social que yo prefiero—."

A comentar diversos aspectos de la política nacional dedica Maeztu el artículo "¡Ande la *Gaceta!*" (11), de lectura carente casi de interés desglosado, como hoy se encuentra, de la circunstancia que lo motivó. Generalizando sobre esta situación política en su artículo "Crónica" (12), escribe Ramiro de Maeztu, tras denunciar el auge de

---

(9) "Maura y la clase media"; *El Pueblo Vasco,* núm. 34; jueves, 3 de septiembre de 1903.

(10) A confirmar esta tesis, que podrá parecer, posiblemente, discutible a muchos, comparecen las opiniones de Ramiro de Maeztu que aquí se transcriben, y con ellas, las que podría citar de Unamuno y *Azorín* (Cf. sobre estos últimos mis libros *Retrato de Unamuno,* Madrid, 1957, y *Retrato de Azorín,* en prensa).

(11) *El Pueblo Vasco,* núm. 29; sábado, 29 de agosto de 1903.

(12) *El Pueblo Vasco,* núm. 30; domingo, 30 de agosto de 1903.

la inquietud e incluso el odio en la vida comunitaria española: "Nadie está contento. Jamás han sido tan rencorosas las luchas políticas." Añade poco después: "Los partidos políticos —carlistas, conservadores, liberales y republicanos— se hallan virtualmente disueltos. El espíritu de crítica ha contaminado hasta a los socialistas, antes disciplinados férreamente." La requisitoria de Maeztu, verdadero balance de la bancarrota que consumó en España el desastre colonial, concluye con este lúgubre augurio, implicando en él su propia existencia: "Tengo el triste presentimiento de que los días que se acercan no son los que más convienen a un artista psicológico, amante al mismo tiempo de los libros y de la realidad... El tipo de Camilo Desmoulins, alma móvil de su patria y de su tiempo, profeta y víctima de la revolución y del terror, me inspiran tanto cariño como miedo... Quisiera estar muy lejos..." Leído este párrafo a la luz del recuerdo de las jornadas de 1936, adquieren las frases que lo componen un tono profético y una hondura que su autor, al escribirlas, estaba desde luego muy lejos de sospechar.

Pío Baroja dirige la intención de su crítica a los representantes de la generación que hizo realidad la restauración y tras aquella efemérides gobernó la política que condujo a España al desastre de 1898; los prohombres de tal generación, escribe Baroja (13), "no hicieron más que vivir una vida oscura y miserable; no tuvieron energías para nada; no supieron hacer de una patria grande, negra y triste una nación próspera y feliz... Ellos llevaron a España a la decadencia más absoluta por su estulticia, por su necedad, por la vaciedad de sus palabras disimuladas por las flores de papel de la retórica. Ellos nos dieron un arte falsificado, una política falsificada, un honor falsificado. Son cómicos todos estos revolucionarios que no han hecho ninguna revolución, porque siempre han esperado que se la hicieran los sargentos; son cómicos estos reaccionarios, terribles, capaces de vender sus ideas por dos perras gordas; son cómicos, si no fueran repulsivos, todos esos viejos de la España actual, pálidos espectros sin energía y sin alma". Haciéndose ahora portavoz de la generación a la que por edad pertenece, incluye Baroja en su artículo este corto diálogo:

"¿Y ustedes qué hacen?", pregunta alguno.

"Nosotros, negar. Es algo. Otros vendrán que afirmen, y si no hay nada que afirmar, nada nos importa. Es igual."

José Martínez Ruiz, refugiándose en la figuración utópica, fragua, en su artículo "Una ficción" (14), una irónica imagen de lo que

---

(13) "Los viejos"; *El Pueblo Vasco,* núm. 34; jueves, 3 de septiembre de 1903.
(14) *El Pueblo Vasco,* núm. 19; miércoles, 19 de agosto de 1903.

el partido republicano español, una de las promesas de renovación de la vida nacional, haría realidad tras cobrar "el seso desde hace tanto tiempo perdido". Aprovecha esta ocasión el futuro *Azorín,* y esto es lo que aquí importa recordar para trazar una posible y, a su juicio, urgente reforma de la vida municipal; sólo de ella puede esperarse, opina, lograr la renovación política que vanamente se sueña conseguir por la acción, iluminada, de un grupo de políticos. Tres días más tarde, en otra colaboración (15), Martínez Ruiz retorna al tema para combatir la nefasta aspiración, por tantos compartida, de conseguir la regeneración nacional por obra de una individualidad superior, encarnación del mito nietzscheano del superhombre, escribe: "Un hombre-héroe, un hombre-coloso, no puede nacer en España: nada se crea de la nada...; aunque por combinaciones inexplicables de los átomos, ese hombre apareciera en España, su enorme esfuerzo se estrellaría irremisiblemente contra la realidad más enorme y más dura." El porvenir, cualquiera que sea su signo, concluye, está en manos de las mayorías, anónimas, que laboran o se dejan arrastrar a una vida que de tal no posee apenas el nombre.

Apuntando ahora con su crítica a facetas no políticas de la vida social española, Baroja y Maeztu encuentran nuevos temas con que nutrir sus colaboraciones en el diario donostiarra. Del humano vicio de la pedantería, pecado éste, justo es advertirlo, del cual Baroja no acusa sólo a sus conciudadanos, habla este escritor en su artículo "Consecuencias" (16); en un escrito posterior (17), descubre a sus lectores varios aspectos de la vida madrileña; describe aquí, con enérgico trazo, junto al hampa política y la de los negocios, la que pone marco a la vida literaria y artística sin olvidar la de los miserables que de todo carecen. La indiferencia desdeñosa de los poderosos, el odio que cultivan los abandonados por la fortuna, son valladares que hacen cada día más insalvables las diferencias entre las clases sociales. Maeztu trata un tema de política municipal en su artículo "La locomoción en las grandes ciudades" (18); un acre comentario a la actuación de la policía española se lee en su colaboración "Policía y sociedad" (19). Tratando un tema por el que Ramiro de Maeztu venía mostrando ya especial interés, publica en *El Pueblo Vasco* (20) una dura requisito-

---

(15) "Las confesiones de un pequeño filósofo. El mal de España"; *El Pueblo Vasco,* núm. 22; sábado, 22 de agosto de 1903.
(16) *El Pueblo Vasco,* núm. 41; jueves, 10 de septiembre de 1903.
(17) "Crónica. Hampa"; *El Pueblo Vasco,* núm. 48; viernes, 18 de septiembre de 1903.
(18) *El Pueblo Vasco,* núm. 14; viernes, 14 de agosto de 1903.
(19) *El Pueblo Vasco,* núm. 47; miércoles, 16 de septiembre de 1903.
(20) "El odio al trabajo"; *El Pueblo Vasco,* núm. 13; jueves, 13 de agosto de 1903.

ria contra la resistencia, tan hispánica, a cuanto suponga, mucho o poco, romper el cansino y adormecedor transcurrir de la vida colectiva, lo que exija esfuerzo aunque el premio al sacrificio se ofrezca evidente y a todos alcance.

CUESTIONES LITERARIAS

Hombres de letras en todo momento, y a despecho, en ocasiones, de sus personales preferencias, los "noventayochistas" nunca dejaron, incluso en sus, por fortuna, fugaces períodos de apasionamiento político, de interesarse por el concreto quehacer a que los había inclinado un día, y para siempre, una vocación hondamente sentida. El futuro *Azorín,* igual que Baroja, incluso Maeztu, el menos literato de los tres, consagran buen número de sus colaboraciones a *El Pueblo Vasco* a comentar diversos aspectos de la vida literaria del momento, y algunos, los más interesantes sin disputa, a definir y defender la actitud estética, y también ideológica, por ellos confesada. Para conocer esta segunda faceta temática de las dos que predominan en los artículos publicados por nuestros escritores en el diario donostiarra, preciso será hacer aquí mención de los escritos de Maeztu titulados "¡Adiós, bohemia!" y "La originalidad"; los de Pío Baroja, "No nos comprendemos" y "Espíritu de asociación", y las tres colaboraciones de José Martínez Ruiz encabezadas con el rótulo común "Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid".

En su articulo "¡Adiós, bohemia!" (21), Ramiro de Maeztu, haciendo historia de un pasado todavía cercano, traza una semblanza de varios componentes del grupo generacional a que él mismo pertenece; se rememora allí la estampa de Pío Baroja, José Martínez Ruiz y Unamuno; las de Benavente, Valle-Inclán y Manuel Bueno; también las de Joaquín Dicenta, Antonio Palomero y José Verdes Montenegro, así como las de Navarro Ledesma, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y el cuentista José Roure. Por juzgarlos de interés voy a reproducir, textualmente, los breves retratos que Maeztu dibuja de cuatro de los literatos mencionados; son sus nombres Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz, Pío Baroja y Juan Ramón Jiménez. Miguel de Unamuno: "Rector de la Universidad, profesor de griego, poeta, novelista, economista, etc. Estará en Madrid, de paso para los Juegos Florales de Almería, el 22 del corriente. Se presentará en la ciudad andaluza con su casquete celta, sus gafas redondas, su chaleco

(21) *El Pueblo Vasco,* núm. 9; domingo, 9 de agosto de 1903.

hasta el cuello, sus zapatos de hebilla y su bastón torneado. En el banquete con que se le obsequie lanzará a las narices de los comensales bolitas de pan." El futuro *Azorín:* "José Martínez Ruiz, sociólogo, periodista, 'panfletario', rubio, alicantino y silencioso. Dice que los partidos políticos sólo piensan en las copas de los árboles cuando se ha de atender principalmente a las raíces. Se propone ayudar a su familia en la recolección de sus 40.000 cántaras de vino y consagrarse a estudios agrícolas." Pío Baroja: "Novelista donostiarra, médico, panadero y hombre sombrío, vacilaba entre veranear en El Escorial, San Sebastián o en Macedonia. Yo le aconsejé que se presentara candidato a concejal conservador por Madrid. La idea le pareció excelente. Anuncio a ustedes de manera oficial la presentación de su candidatura. Ya se han hecho las primeras gestiones." Juan Ramón Jiménez: "Poeta sensitivo y modernista. Está muy melancólico. Llega dentro de poco a su mayoría de edad y habrá de incautarse de varios cientos de miles de duros hechos con el coñac Jiménez & Lamohe..., ¡cosa más desolada!" El tono de los esbozos biográficos leídos, resulta casi innecesario señalarlo, dice mucho sobre la naturaleza de las verdaderas relaciones que a la vez unían y enemistaban a esta turbulenta mesnada de jóvenes escritores. La segunda de las colaboraciones de Maeztu, ya nombrada (22), la dedica su autor a comentar, críticamente, ciertos aspectos de la vida literaria española, de modo preferente el achabacanamiento de que dan testimonio no pocos hombres de letras: ante él propugna Maeztu, recogiendo sugerencias de Unamuno, "levantar una hermandad de los originales, de los que discurren por su cuenta, de los que imprimen el sello de su propia individualidad a cuantos pensamientos les salen al camino, de los que no toman las ideas como las monedas, por el valor del cambio, sino que las prestan su propio valor"; no es preciso reforzarse para descubrir tras esta formulación programática el perfil de una de las convicciones estéticas más enérgica y reiteradamente proclamadas por el grupo generacional, del cual el propio Maeztu es miembro prominente.

Pío Baroja, en su colaboración titulada "No nos comprendemos" (23), figura dialogar con un interlocutor enemigo de la obra literaria de Unamuno, Martínez Ruiz, Maeztu y del propio Baroja; en otras palabras, el propósito de Baroja es dar pie a un enfrentamiento de dos generaciones; al reproche de su interlocutor, que confiesa no comprender el ideario del nuevo grupo literario, responde Baroja: "Lo único que podemos dar es lo que tenemos. Un ansia do-

---

(22) "La originalidad"; *El Pueblo Vasco,* núm. 31; lunes, 31 de agosto de 1903.
(23) *El Pueblo Vasco,* núm. 32; martes, 1 de septiembre de 1903.

lorosa, un anhelo inconcreto por un ideal también inconcreto, un deseo de algo grande, de algo terriblemente humano." Sigue, en el artículo que rememoro, a esta afirmación, el diálogo que paso a transcribir:

"—Si ustedes tuvieran un programa serían escuchados.

—Un programa es un conjunto de fórmulas y la fórmula es una mentira... Si podemos, queremos turbar las conciencias, remover los espíritus, sacudir con flagelaciones la voluntad. Que las almas queden abiertas para que germine y fructifique el ideal nuevo.

—¿Y cuál es el ideal nuevo?

—Cualquiera. Un ideal noble y grande que nos haga vivir con intensidad, que nos dé valor para sostener una vida trágica o una muerte heroica.

—Y ese ideal nuevo ¿germinará?

—Sí germinará, no por la virtualidad de las ideas —que en la flora intelectual no se dan especies nuevas más que en períodos de miles de años—; germinará por la parte de fuerza, de virilidad, de aspiración, de desprecio a la vida rutinaria y miserable que lleven esas ideas."

Germinará, añade poco después Baroja, en concretas individualidades, y con su plena virtud taumatúrgica, "en el cerebro de un gran hombre, que no será oído, que será despreciado por la masa porque la masa es siempre infame". En otro artículo, sólo unos días posterior al que vengo citando (24), Pío Baroja, limitándose aquí a dibujar su personal e íntima figura, escribe este excepcional documento autobiográfico: "Yo soy individualista rabioso, egoísta furibundo, no ególatra, como suponen algunos, pues nunca me he creído un genio, sino un buen señor que escribe sus artículos como puede y vive en su rincón también como puede. No soy superhombre, ni odio a nadie ni a nada. Temo más al dolor que a las enfermedades, a las enfermedades más que a los hombres, a los hombres más que a la muerte. Deseo muy pocas cosas, tan pocas que puedo decir como en un lied de Goethe: 'En nada coloqué mi deseo.' Mi gran temor es éste: sufrir; mi gran aspiración es llegar a la euphoria griega. El mundo me parece un sitio en donde el hombre se constipa. Brindo esta aclaración a los que me atacan con cortesía. A los demás no les brindo nada, y sigo."

Abordando valientemente la ardua empresa de esbozar el sistema ideológico que presta base a la labor literaria, tanto suya como de sus compañeros de generación, José Martínez Ruiz compone sus tres colaboraciones que titula con el encabezamiento común "Las fantasías

---

(24) "Espíritu de asociación"; *El Pueblo Vasco*, núm. 36; sábado, 5 de septiembre de 1903.

y devaneos del pequeño filósofo en Madrid". Se lee en la primera de ellas una crítica de la moral kantiana a la que contrapone la que cobra vida en los escritos de místicos y casuístas; escribe el futuro *Azorín* (25): "Buena es la virtud; buenas, no hay que decirlo, son la honradez, la escrupulosidad, la sinceridad, la invenalidad; pero hay algo en los hombres virtuosos —sobre todo en los que siguen la moral kantiana, hórrida y mísera—; hay en estos hombres algo geométrico, algo rectilíneo, algo petrificado que les hace un tanto antipáticos"; defecto éste, añade nuestro autor, que no se descubre en los moralistas antiguos; añade: "Hay en la moral de nuestros místicos y de nuestros casuístas una tan linda comprensión de la vida, de sus exigencias, de su movimiento ondulante y contingente; es tan amable, tan risueña en medio de su integridad...; es tan profundamente humana y altruísta nuestra moral, repito, que a su lado la concepción kantiana es una de las más lamentables y bajas producciones del intelecto humano."

En su segunda colaboración (26) para atención su autor en el reproche, tantas veces por él escuchado, nos dice, de inadaptación al medio, de veleidad ideológica; buscando hacer justicia a esta vacilante actitud suya y de otros compañeros de generación, pasa revista a la diversidad de ambientes o mejor climas ideológicos —políticos, filosóficos y éticos—, que cual compartimentos independientes coexisten en la circunstancia histórica; alude, asimismo, al atractivo que para ellos poseen todos, terminando por confesar el azorante problema íntimo que crea en quien lo vive esta interior inseguridad ideológica y creencial, este no saber preferir; reflejando, posiblemente, al escribir esto, una vivencia experimentada tanto como por él mismo por los restantes "noventayochistas", nos dice: "El problema no es deleznable ni baladí, sino de vida o muerte. Cuando se llega a cierta edad, un ideal, es decir, una guía moral y filosófica es tan necesaria al espíritu como los mantenimientos al cuerpo." En su tercera colaboración (27) parece haber resuelto, o intentado resolver cuando menos, aquella íntima pluralidad de preferencias al formular aquí una crítica a la demasía en el trato con los libros; frente a la polarización hacia el quehacer intelectual, postula el futuro *Azorín* un retorno a la espontaneidad vital, predica una inmersión en la vida, aceptándola tal como ella se nos ofrece; se pregunta: "¿Por qué hacer depender nuestra ventura o nuestra infelicidad de unas páginas secas y abstrac-

(25) *El Pueblo Vasco,* núm. 106; sábado, 14 de noviembre de 1903.
(26) *El Pueblo Vasco,* núm. 110; miércoles, 18 de noviembre de 1903.
(27) *El Pueblo Vasco,* núm. 121; domingo, 29 de noviembre de 1903.

tas?" Más de una vez se pueden leer en los escritos juveniles de Martínez Ruiz, y como en los suyos en los de Baroja y Maeztu, requisitorias acerbas contra el intelectualismo; ellas descubren en quienes las escribieron más que un verdadero afán por combatirlo, la situación de menesterosa dependencia que ante tal intelectualismo se encuentran; hombres de letras por vocación insoslayable, aquellos jóvenes escritores viven encadenados a su mundo interior, fraguado en prolijas lecturas; a través de ellas contemplan y enjuician la vida que los circunda y su propia existencia; incapaces para la acción, se limitan a proclamarla como suprema panacea para todo mal, sea éste comunitario o individual e íntimo; en ciertos momentos, secuaces de Nietzsche, predicarán el culto a la violencia; en otras ocasiones, discípulos ahora de Schopenhauer, postularán el más radical de los nihilismos, y siempre, cualquiera que sea la actitud adoptada, serán modelos librescos quienes inspiren su postura y el credo que con ella buscan simbolizar.

Luis S. Granjel.
Universidad de
SALAMANCA (España).

PRINCIPIO Y FIN DE UN POEMA

POR

JOSE MARIA SOUVIRON

(Para Jacqueline y Luis,
para Ximena y Alvaro.)

INICIAL

1

Desde la noche miro:
Están ahí los mundos, las estrellas lejanas,
los espacios sin límite, el universo ancho,
las profundas y abiertas extensiones del aire,
la inmensa plenitud de sombras y de luces.

Y en el centro, yo solo, en la noche, mirando.
(Habrá otros centros, sí; el mío es el que me vale.)
Estoy aquí: los árboles se conmueven de sueño,
canta el agua invisible de la fuente cercana.

¿Por qué yo el centro? Miro, y a mis ojos convergen
los rayos de esas luces. Si entorno la mirada
hago nuevas figuras con sus formas, las cambio.
Puedo ser la soberbia total, pero ¿quién soy?

Estoy aquí en la tierra, punto aislado en la tierra,
y yo mismo soy tierra, de la tierra me nutro;
amo a la tierra; de ella me formaron un día.
A la tierra he de retornar para el descanso.

2

Desde la noche miro:
por aquí han pasado los otros,
como habré de pasar yo mismo.

Por este pedazo de tierra,
entre estos árboles dormidos,
los hombres de ayer que se fueron,
con sus mujeres y sus hijos;
y los hijos de estos también.
Los maestros y los discípulos,
el labrador y el mercader,
la cortesana y el obispo,
el caballero y el rufián,
el sabio, el tonto, el bestia, el místico.

Miraron las mismas estrellas
cada uno desde su sitio
y cada cual a su manera
meditaba sobre lo mismo.

3

Miro desde la luz del alba:
se despierta la tierra, duerme el tiempo.
Bajo el suelo que piso
están acumulados los terrenos,
fósiles ignorados, árboles en carbón,
sal de mar y moluscos, huesos muertos.
Esa estrella que estoy mirando
fué mirada en aquellos tiempos
por mahometanos y cruzados,
por piratas y marineros,
por galanes de talle fino,
por doncellas de duros pechos,
por leprosos de carne verde,
por felices amantes nuevos...
Y corría por encima del mundo
un mugido de toros negros
que se iban ahogando en la noche
como en un río de silencio.

4

Orden y concierto:
el árbol en su sitio,
la estrella en su lugar...
y el hombre, dividido.

El corazón del hombre
cambia de paso y ritmo
según mire a su lado
amigos o enemigos.

Miedo, esperanza, gozo,
dolor, todo impreciso.
En una sola voz
suenan tonos distintos:

el contento y la pena
del calor y del frío,
de la sombra y del sol,
del silencio y del ruido.

El hombre, centro exacto,
no encuentra el equilibrio.
A derecha e izquierda
se le abren dos caminos,

que, al término, se encuentran
en aquel punto fijo
donde se bifurcaron.
¡Iban hacia lo mismo!

5

Desde pleno sol miro:
rodeado de anhelos y despojos,

muerto de sed de lo infinito,
pero feliz con lo que se me ha dado:
agua de arroyo cristalino,
sombra de árbol,
cantar de mirlo;
feliz con todo lo que hice:
con mis poemas y mis hijos.

La tierra es mía... ¿Es mía la tierra?
¿La poseo como pacífico?
¿No se la estoy disputando
al que llegó hasta aquí conmigo?
Hasta que no haya nueva tierra
no seré dueño de mi sitio.
Pero, entre tanto... ¡Ah, entre tanto!
¿qué me pertenece?...
¡Dios mío!

6

(Amor.)

Cuando la confusión, cuando la noche,
cuando el fuego sin luz, cuando la niebla,
cuando giraban vértigos ardientes
por oscuros espacios infinitos;
cuando el desprendimiento de las rocas,
cuando el choque de estrellas, cuando el agua,
cuando cuajó la nieve, cuando el frío,
cuando el primer latido de la vida,
cuando el primer espasmo de la célula,
cuando el origen de las energías
ya estaba yo, ya estabas tú naciendo
en el anuncio de alba de la tierra.

Cuando se abrieron las primeras branquias,
cuando el grito primero en el desierto,

cuando el bostezo inmenso del volcán,
cuando el gran cataclismo, y luego el orden;
cuando las alas rígidas del monstruo,
cuando el primer avance de los mares,
cuando el rugido del lagarto enorme
y cuando la agonía del megaterio,
ya estaba yo, ya estabas tú viviendo
en la promesa de inmortalidad.

Cuando el primate, cuando la caverna,
cuando la sangre junto a las raíces,
cuando el aullar de muerte del gorila,
cuando dió jugo la primera fruta,
cuando la lucha, cuando el hambre negra,
cuando el descubrimiento de la caza,
ya estaba yo, ya estabas tú esperando
la hora del amor y de la muerte.

Cuando la dilección, cuando la pena,
cuando los dones preternaturales,
cuando la inteligencia dió un vagido,
cuando quedó a lo lejos la materia;
cuando, al abrir los ojos, cierto día,
se halló el hombre con Dios ante sus ojos;
cuando dijo que no por vez primera,
cuando brotó la sal del primer llanto,
cuando el humo inicial del sacrificio,
ya estaba yo, ya estabas tú esperando
la voz que nos diría: "Existes, ámame".

Cuando lo que ignoramos todavía
ya era como fué en su principio,
cuando el misterio en la naturaleza,
cuando empezó la medición del tiempo,
cuando la angustia, cuando la belleza,
ya era la vida nuestra. En el principio
era el Verbo, y en El nuestra esperanza.

MORADA SIN PESAR

I

¿Cómo será aquello?
Si aquí estamos tan bien, si aquí tenemos
el sol que hace brotar la yerba,
la luna que hace nacer versos,
el mar con sus barcos de vela,
el camino con sus cerezos,
el río que corre por el campo,
y todo esto es tan bello;
si esto no es sino sombra
o imagen en el espejo,
¿cómo será aquello?

Pregunto yo que cómo será aquello,
porque si aquí somos felices
o desdichados (más o menos,
es lo mismo), si aquí vivimos
llenos de alegría unas horas
y en otras horas de tormento,
y "sin embargo", esto nos gusta;
si amamos esto
con enfermedades y luchas;
si, al callar el cañón, cantan otra vez los jilgueros;
si, al salir del hospital, flacos,
nos falla un grito de alegría en el pecho;
si aquí hemos creado a otros,
si hemos soportado el sufrimiento
y si, a pesar de los pesares,
nos alegramos en el sueño
y nos saben a maravilla
esos domingos de paseo,
¿cómo será aquello?

Pregunto yo —perdón— que cómo será aquello,
si no tiene comparación con esto...
pero, ¿qué digo?; sí, tendrá comparación:

aquí hemos visto en el espejo,
aquí hemos dado algunos pasos
hacia aquello, lo más verdadero;
si aquí hay momentos tan seguros
—momentos, tan sólo momentos—
que allí estarán, porque ya son
instantes de valor eterno.
Si, cuando hemos querido bien,
ya no muere lo que queremos;
si algunas veces nos dan ganas
de danzar ante el Arca, inquietos,
y algunas mañanas sentimos
"esto no muere", ¿cómo será aquello?

2

Porque un día llegará el Reino.
Un día en que la soledad terminará para siempre
y todo sea armonioso, justo y bello.
Todo renacerá gozosamente y sin cansancio
y la certeza del futuro será como un feliz descubrimiento.

Los que esperaban, a la vera de Dios,
la recuperación perfecta de sus cuerpos
—felices sólo por un milagro largamente mantenido—,
los que eran sólo almas en gozo,
serán hombres y mujeres completos;
y los que acaben de morir
apenas tendrán tiempo
de separarse de su carne
como si no se hubiesen muerto.

Porque la muerte habrá muerto para siempre
y el Reino juntará la tierra con el cielo.
las innumerables tierras con los cielos infinitos
en un solo paraíso verdadero.
Habrá sentidos: ojos para ver, oídos para oír,
tendremos la armonía en las puntas de los dedos;

las palabras serán fáciles, exactas y claras
y, aunque no haya que decirlas, las sabremos.

Ese día llegaremos de pronto a la sabiduría,
ese día conoceremos los secretos,
pero siempre quedará en nuestra mente iluminada
la hermosura del misterio.
La canción del agua será como una gratitud de corazones,
la brisa moverá árboles inmutables y perpetuos.

Allí, lo que amamos de verdad, nos amará de verdad;
lo que quizás no amamos bien, se cambiará en amor certero...
¡Qué saludos de gozo al encontrarnos con los otros,
y decirnos "buen día", con la seguridad de que ha de serlo!
¡Qué cadena interminable y descansada
de presentidos conocimientos!
Y los que nos ayudaron desconocidamente
a salvarnos, serán amigos nuestros.

Sobre el inmenso panorama de los mundos bien hallados
sonreiremos de alegría al ver pasar
al Hijo y a la Madre al lado nuestro;
y arriba, como una música indecible,
como un acorde perfecto,
las tres personas adorables
en un solo Dios verdadero.
El Hijo del Hombre dialogará con nosotros,
y la Tierra, la Tierra que amamos, será nuestra, en cumpli-
[miento
de la Promesa realizada:
¡la Tierra, amigos míos, que ya resucitada,
será un brotar constante de alegría sin término!

(Del próximo libro *La tierra.*)

José María Souvirón.
Colegio Mayor "Ximénez de Cisneros"
Ciudad Universitaria.
MADRID

LA REBELION DE OVIDIO

POR

N. I. HERESCU

Al inclinarse sobre el epitafio del poeta desterrado en Tomes, los sabios lo han encontrado bastante sorprendente. ¿Cómo se explica que, olvidando sus *Fastos* y sus *Metamorfosis,* Ovidio se presenta a sí mismo ante la eternidad únicamente como autor del *Arte de amar: Tenerorum lusor amorum?*

Uno de los últimos en sorprenderse fué, según creo, el llorado Tadeo Zielinski, que se expresaba en estos términos: "... ¡Qué extraño! En el tetrástico fúnebre que compuso en el exilio, Ovidio no menciona sus obras serias; sólo habla, precisamente, de la que causó su ruina... Es cosa verdaderamente singular y, créanme, conmovedora" (1).

Nadie puede negar que el epitafio de Ovidio sea conmovedor; por otra parte, es conmovedor todo lo que el poeta escribió durante su largo y penoso exilio. Pero ¿puede calificarse de singular este epitafio? (2).

EL SENTIDO DEL EPITAFIO DE OVIDIO

Los epitafios de escritores latinos que han llegado hasta nosotros (3) pueden agruparse, *grosso modo,* en dos categorías. En la primera se encuentran los epitafios que, siguiendo la tradición establecida para personajes ilustres, proporcionaban los datos esenciales sobre la vida del difunto y recordaban el conjunto de sus actividades. El modelo más célebre de este género es el epitafio de Virgilio: El dístico comienza por unos rudimentos biográficos (*Mantua me genuit,*

(1) Th. Zielinski, *Les derniers jours d'Ovide en Dobrudja,* en la *Revista Clásica* (Bucarest), 1939-1940, p. 17.

(2) "No hay en la biografía de Ovidio un período más atractivo que el del exilio... Yo no sé si, en el conjunto de su obra, y a pesar de una excesiva reputación de monotonía, se encuentran poemas de inspiración más humana y más rica que las *Tristes* y las *Pónticas.*" E. Galletier, *Les préoccupations littéraires d'Ovide pendant son exil.* Mél. Radet, 1939, p. 439. Opinión confirmada por Emil Henriot, *Les fils de la Louve,* París, 1949, p. 205: "Las *Tristes* son las páginas más emocionantes y las únicas verdaderamente humanas de su obra."

(3) F. Plessis, *Poésie latine: Épitaphes,* París, 1905.—E. Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions,* París, Hachette, 1922.—R. Lattimore, *Themes in greek and latin Epigraphs,* Urbana, Univ. of Illinois Pr., 1942 (Illin. Stud. 28, 1-2). Y el antiguo estudio de E. Cocchia, *Gli epigrammi sepolcrali dei più antichi poeti latini,* en *Saggi filologici,* II, 1902, p. 139-154.

calabri rapuere, tenet nunc — Parthenope: cecini pascua, rura, duces. = "Mantua me dió la vida, los calabreses me la quitaron, ahora me tiene Partónope", y termina con la indicación metafórica de las tres obras principales de Virgilio: "He cantado los prados, los campos, los capitanes", *cecini pascua, rura, duces* (= *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*) (4). Este era el tipo más corriente de epitafio; los hombres políticos de Roma no tuvieron otro (5) y era asimismo tradicional para los mortales corrientes (6).

En la segunda categoría se pueden incluir los epitafios que, dejando a un lado los elementos estrictamente biográficos, solamente recogen, entre las actividades o la obra del difunto, el hecho más notable, la acción que pudo enorgullecerle, el rasgo característico, la obra más importante —en una palabra— (que tomo de la terminología antigua del género biográfico): la ἀκμή. Este segundo tipo de epitafio apenas se encuentra referido a personas corrientes; vemos que, por el contrario, es el más frecuente para los escritores. Basta con releer los epitafios de los primeros escritores de Roma, que conocemos gracias a Aulo-Gelio (1, 24, 1-4), quien los consignó en sus comentarios "a causa de su fama y de su encanto". El de Nevio no cita ni por sus nombres ni por alusiones metafóricas las obras del escritor (comedias, tragedias "togadas", poema épico nacional), sino que se limita a subrayar aquello que constituye su timbre de gloria, es decir, que fué el creador del lenguaje literario de Roma ("*Itaque postquam est Orcino traditus thensonzo — obliteis sunt Romae loquier lingua latina*).

El epitafio de Plauto indica, alegóricamente, que fué el gran artífice de la comedia latina y de las diversas formas métricas que le convenían ("*Postquam est mortem aptus Pautus, Comœdia luget, — Scaena est deseerta, dein Risus, Ludus Iocusque — Et numeri innumeeri simul omnes conlacrumarunt)* =

En el epitafio de Ennio (en Cicerón, *Tusc.*, 1, 15, 34) encontramos

---

(4) Poco importa, para la cuestión que nos ocupa, el que este epitafio fuera dictado por el mismo Virgilio en sus últimos momentos, como lo afirman las *Vitae* y San Jerónimo, o que fuera obra de un amigo. Pero es bastante probable que lo compusiera Virgilio; pues ¿qué otra persona se habría permitido escribir un dístico funerario tan sencillo y tan modesto para el poeta que sus contemporáneos consideran superior a Homero? V. nuestro artículo: *Las fuentes de la vida de Virgilio* (en rumano) en *Viata si opera poetului Publius Vergilius Maro* (Vida y obra del poeta P. V. M.). Volumen conmemorativo, Bucarest, 1930, p. 128.

(5) El ejemplo más ilustre es el de los epitafios de los Escipiones (CIL, 1, 30). El epitafio de Barbatus empieza por el nombre completo, sigue con las *bona naturae et fortunae aut corporis,* da a continuación el *cursus honorum* y termina con las hazañas de su vida.

(6) Galletier, *Étude sur la poésie funeraire (supra)*, p. 95-115; Lattimore, *op. cit.*, p. 266-300.

la indicación de su obra épica, los *Anales,* pero no hallamos alusión alguna a sus tragedias o a sus sátiras.

Todavía hay más: El epitafio que atribuyen a Séneca unos manuscritos bastante antiguos no hace alusión a ninguna de sus obras, pero, como se ha observado con justeza (7), se refieren, tanto por su contenido como por la atmósfera que de él se desprende, a la única parte filosófica de su obra, ignorando el teatro, los *Estudios sobre la Naturaleza* y los tratados de geografía y de física que se han perdido para nosotros.

Del mismo modo, el tetrástico de Marcial (9 praef. 5-8) subraya tan sólo aquello que Marcial considera su mérito principal: haber sido *leído.* Al poeta le gusta recordar por las "cositas sin importancia" que escribió *(nugae, parua)* no recibió elogio alguno, pero que a su ambición le bastó con creces el haber obtenido el favor del público y el saber que siempre estaría en sus manos.

Y, por último, reduciendo este procedimiento a su expresión más simple, se llegaron incluso a componer inscripciones funerarias que se contentaban con recordar simplemente la cualidad de escritor del difunto; así vemos el epitafio de Pacuvio (8) (*"Adulescens, tametsi properas, hoc te saxum rogat, — Vtei ad se (se) aspicias deinde quod scriptum est legas: — Hic sunt poetae Pacuvii Marci sita — Ossa. Hoc voleban nescius ne esses. Vale.*

Aulo-Gelio observa acertadamente (1, 24,4) que este tetrástico es "de una modestia perfecta y de una forma muy pura", *uerecundissimum et purissimum;* no se podría imaginar mayor sencillez en mayor humildad: Aquí yace un poeta. Eso es todo.

En esta misma dirección encontramos incluso epitafios de escritores antiguos en los que no se hace alusión alguna a su condición de escritores. Tal es el epitafio de Esquilo (ed. Budé de *Paul Mazon,* vol. I, 1941, p. XXXIX). En este epitafio que, según Paul Mazon, "es ciertamente de un contemporáneo... y no es tampoco del todo imposible que sea de Esquilo" (*l. c.,* p. III y 3), las obras poéticas del primero de los grandes trágicos griegos se pasan totalmente por alto, y solamente se recuerda su condición de soldado que combatió en Marathon y en Salamina contra los persas. Pero, según observa Mazon (*l. c.,* página 1), "es el único punto de su biografía que puede ayudar a comprender su obra".

Esta rápida ojeada a la historia de los epitafios de escritores de

---

(7) C. Pascal, *L'epitaffio di Seneca,* en *Atene e Roma,* 1907, p. 22-25.

(8) Sobre la autenticidad de este epitafio, E. Cocchia, *Intorno all' autenticitá degli epigrammi sepolcrali di Plauto e di Pacuvio,* en *Saggi Filologici,* II, 1902, p. 361-370.—Patin, *Études sur la poésie latine,* II, París, 1869, p. 139.

Roma, de Necio a Marcial, nos muestra que el epitafio de Ovidio se sitúa perfectamente en una antigua línea de inscripciones funerarias poéticas. No se le debe, por tanto, considerar como algo "singular". Si Virgilio (o uno de sus amigos) recordó en su epitafio el triple aspecto de la obra virgiliana: *pascua, rura, duces,* y si Ovidio, "poeta del amor, de los dioses y del destierro" (según el título del libro de Émil Ripert), prefirió no caracterizarse más que por uno de sus aspectos: *tenerorum lusor amorum,* es porque las dos fórmulas eran posibles y los dos procedimientos habían sido empleados por los escritores.

Lo que conviene, pues, explicar, en el epitafio de Ovidio, no es esa falsa "singularidad" que le llevó a escoger entre los diferentes aspectos de su personalidad poética, sino más bien la razón de esta elección. ¿Por qué decidió presentarse únicamente como cantor del amor, es decir, en el aspecto de "menos peso" de su obra, cuando el resto de esa obra era tan amplio e importante? Ya que si para nosotros es el poeta del amor, de los dioses y el exilio, para sus contemporáneos era mucho más: por su *Medea,* era también autor dramático, y por su *Gigantomaquia* era un poeta épico. El poeta está plenamente convencido de esto; él mismo lo subraya de un modo que parece escogido expresamente para llamar la atención y provocar el asombro, ya que no de sus lectores contemporáneos, al menos de sus futuros comentaristas ("*Nec tamen omme meum credas opus esse remissum: — Saepe dedi nostrœ grandia vela rati. — Sex ego Fastorum Scripsi... — El dedimus tragicis scriptum regale cothurnis... — Dictaque sunt nobis... in facies corpora uersa novas.*

¿Por qué, entonces, desdeñando tanto la vena nacional y religiosa de los *Fastos,* como la erudita de las *Metamorfosis,* y olvidando al mismo tiempo que el soplo trágico de su *Medea,* la inspiración épica de su "Guerra de los gigantes", decidió no ser en adelante más que el poeta del amor? ¿Cuál es el significado más profundo que ocultan esta elección y su epitafio? Aquí y sólo aquí está la cuestión, a mi modo de ver.

Pronto hará veinte años que el profesor Zielinski, al aceptar mi invitación para venir a Bucarest a hablar de Ovidio a los alumnos de nuestra Universidad, respondía a esta pregunta dando la siguiente interpretación del famoso epitafio:

"Ovidio, el desterrado, el casi anciano, estaba todavía, a pesar de todo, obsesionado por el hermoso ensueño de amor que había colmado de encanto su juventud tan feliz y lejana. Yo me lo represento en pie sobre el acantilado, al borde del Mar Negro, con los brazos cruzados,

taciturno, y pensando, por encima de los triunfos y de las decepciones de su edad madura, en la bella Corina de otros tiempos" (9).

La visión de Tadeo Zielinski nos parece muy hermosa, pero no nos convence. Es posible, ciertamente, y hasta probable, que el poeta fuera hasta el fin de sus días el hombre de sentimientos juveniles y de temperamento apasionado que había sido antes de su destierro; muchos pasajes de las *Tristes* y de las *Pónticas* nos autorizan a pensarlo. Pero el hecho de haberse definido a sí mismo, en la inscripción que perpetuaría su memoria sobre la piedra sepulcral, exclusivamente como *tenerorum lusor amorum*, debe de tener un significado que va más allá de sus recuerdos juveniles y de sus nostalgias. Por mi parte, veo en este hecho, al mismo tiempo que la manifestación de una profesión de fe, último grito de altanero desafío.

Reflexionemos. Cuando Ovidio escribió este epitafio, su esperanza comenzaba a vacilar. El destierro se prolongaba, sus amigos le olvidaban; los enemigos, los envidiosos (que con toda seguridad no faltarían) y, sobre todo, el tiempo, trabajaban contra él. Se sentía envejecer (tenía cincuenta y dos años, y esto, para los antiguos, era ya la vejez). Las enfermedades hacían su aparición; el día feliz de su retorno a Roma le parecía cada vez menos probable, a pesar de su nostálgica obstinación. A la lucha sucedía la resignación: cuando ya no es posible la esperanza, lo mejor es creerse irrevocablemente perdido; había venido al país de los Getas y en él tenía que morir: *Venimus in geticos fines: moriamur in illis! (Pont.*, 3, 7, 19). Y era preciso, a fin de cuentas, morir con valor: *Fortiter Euxinis inmoriemur aquis (ibid*, 40). Para un hombre en semejante situación, la muerte no era, después de todo, más que un mal menor. Estos pensamientos debían agobiar su espíritu demasiado a menudo, cuando paseaba su tristeza por las orillas arenosas del Mar Negro *(Pont.*, 4, 4, 11). El poeta eternamente joven tenía ahora que renunciar a todo, incluso, y en primer lugar, a los dulces amores. Tenía que renunciar a todo menos a su obra de poeta y a su independencia de escritor. Cuando cree que la muerte no puede estar lejos, cuando se siente ya casi dentro de la eternidad, lo que le interesa no son ya sus relaciones con sus contemporáneos, y se disculpa frente a sus amigos por haber puesto alguna esperanza en ellos: *quod bene de uobis speraui, ignoscite, amici (Pont.*, 3, 7, 9). Lo que cuenta ahora es su reputación de poeta y el juicio de la posteridad.

En este estado de ánimo escribió los versos de su epitafio, para presentarse al fin tal y como quería permanecer en la memoria de las generaciones futuras; dice de sí mismo lo que deseaba que se dijera

(9) *Les derniers jours d'Ovide en Dobrudja (supra)*, p. 17-18.

ya para siempre. ¿Acaso no le habían atacado —como afirmaba el edicto imperial— por su *Arte de amar?* "Pues bien, respondería el poeta desde el otro mundo, sí, eso es lo que he sido: ¡el cantor del amor!, y mi genio ha hecho de mí una víctima." *¿Carmen et error?* No, el *error* ha desaparecido, en el epitafio no quedará más que el *carmen,* la poesía. Al final de su vida no se avergüenza de su "*Arte de amar*", ya no intenta explicarlo ni defenderse; ya no dice, como al principio de su destierro, en la primera *Triste* del libro I: *Non sum praeceptor amoris* (v. 68); ya no exclama: *At nostrum tenebris utinam latuisset in imis!*"

No, al contrario. Con la frente alta, saca su arrogancia del "*Arte de amar*". "Sí, dice ahora, heme aquí; yo soy el poeta del amor, ésa ha sido mi obra. Ella es mi gloria, y ella me ha perdido." Afortunadamente, la gloria escapaba a la voluntad, a la venganza del Príncipe. Desde su tumba, este muerto ilustre lanzaba un eterno desafío al otro muerto ilustre, que le había desterrado a causa de su poesía. En las cinco palabras de este pentámetro: *Ingenio perii Naso poeta meo,* "Yo, poeta, he sido atacado a causa de mi obra", se oye resonar una protesta contra su condena arbitraria, al mismo tiempo que una afirmación de la libertad, del arte y de la independencia del escritor. Ovidio apelaba así a la posteridad. A ésta le correspondía ahora juzgar y condenar a quien había juzgado y condenado al poeta.

* * *

Este estado de ánimo de Ovidio en el momento de escribir su epitafio queda de manifiesto en la misma elegía en la que está incluído el epitafio *(Tr.,* 3, 3). Es una epístola a su mujer, y el poeta se pregunta si no será tal vez su última carta *(supremo forsitan ore,* 87), ya que está enfermo, tan enfermo que no puede sostener la pluma y se ve obligado a dictar: Se siente flotar —explica— entre la vida y la muerte, *dubius uitae* (v. 25). La finalidad de esta carta es, justamente, despedirse de su mujer y mandarle, junto con su último pensamiento, sus últimos deseos. Nos encontramos, pues, en presencia de una especie de testamento; el poeta quiere que sus cenizas sean llevadas a Roma (así, y por lo menos muerto, no será un desterrado); y que sobre el mármol de su tumba quede grabado el epitafio que envía más abajo, pero desea que lo graben en grandes caracteres, para que se pueda leer incluso desde lejos. Después de dar el texto del epitafio (73-76) añade otros cuatro versos que son el mejor comentario de aquél, y su más clara explicación, tanto para su mujer como para sus amigos: (77-78). "No es necesario, concluye Ovidio, decir nada más sobre mi

sepultura. Por lo demás, mis libros de amor, *libelli mei,* serán un testimonio mayor, que irá creciendo cada día más. Estoy seguro de que estos libros, que fueron los causantes de mi ruina (léase los que Augusto condenó), me darán la gloria, y mi gloria llegará lejos con el tiempo."

Todo lo que nos ha permitido adivinar el texto importante que es la carta-testamento *(Tr.,* 3, 3), queda confirmado por este otro texto importante que es la carta autobiográfica *(Tr.,* 4, 10). En efecto, un año más tarde el poeta termina el cuarto libro de las *Tristes,* con un balance de su vida, y del mismo modo, en un momento en que cree que la muerte está próxima y toda esperanza perdida, cierra ante sus lectores su libro de cuentas. Pero Ovidio no dirige este balance a Augusto, ni tampoco a ninguno de sus corresponsales habituales, sino a la posteridad. Anuncia este destinatario excepcional en el primer dístico de la epístola. Y desde el primer verso de este lugar preeminente se presenta, una vez más, únicamente como el poeta del amor.

Ille ego qui fuerim tenerorum lusor amorum
Quem legis, ut noris, accipe Posteritas.

El lugar que reserva a su destierro en esta autobiografía es, como se podía esperar, muy extenso (más de la mitad de la obra). ¿Qué nos dice de él? Hace observar que la causa de su desgracia es demasiado conocida de todo el mundo para que tenga que confirmarla todavía con su propio testimonio (99-100). Que es lo mismo que decir, de un modo indirecto pero claro, que no dará ese testimonio ni esa confirmación. En otras palabras, quiere aún rechazar el *error,* la falta, para no conservar más que el *carmen,* la poesía. Y tiene interés en añadir, en diez versos muy hermosos (111-120), que el continuar escribiendo le ha consolado en su destierro. ¿Es triste esta poesía de proscrito? Evidentemente, como el destino mismo del poeta, y *Tristia* será el título de la colección. Pero al fin y al cabo fué el remedio a sus males, *medicina mali,* 118. ¿Hay en ella también una alusión a aquel que había exilado al poeta por su poesía? Esta interpretación está autorizada por la parte final, que es la más importante (123-132), donde Ovidio dice con orgullo que la envidia, con su diente injusto, no consiguió morder en su obra. La fama, que ha hecho célebres a tantos poetas de su tiempo (los ha citado más arriba, 41-54, y entre ellos están Horacio y Virgilio, Tíbulo y Propercio, entre los que Ovidio se considera como un igual), esta fama no es menos favorable a su propio talento; al contrario, nadie es tan leído como él en el mundo entero, *in toto orbe plurimos legor,* 128. Y, después de su muerte, será inmortal, 129-130. Pero si el poeta goza de tal renombre, si le

espera la gloria inmortal, sólo se lo debe a los lectores, y a ellos expresará, como es justo, su agradecimiento, 132: *Iure tibi grates, candide lector, ago.* El público es *candidus,* objetivo y justo, sin prejuicios ni envidias. ¿Acaso no alude aquí a que Augusto no lo había sido? En este texto Ovidio opone, por consiguiente, a la persecución del Príncipe el favor del público, y a su condena por Augusto su absolución por la posteridad.

¿Es quizá exagerado hablar de persecución? No lo creo. Si Augusto había censurado en alguna ocasión a historiadores de segundo orden, como Labieno, había sido, en cambio, tolerante con Tito-Livio, que, sin embargo, era un escritor "de la oposición", y, sobre todo, se había mostrado como el gran protector de la poesía, amigo y benefactor de Virgilio y de Horacio; sólo a Ovidio demostró un odio tan violento "que no se detuvo ante ninguna barrera de justicia o de legalidad" (10).

El poeta del amor fué atacado sin que interviniera en su caso una decisión del Senado ni una sentencia judicial *(Tr.,* 2, 131-132). Incluso parece que, en la época de su expulsión, no había en Roma ninguna ley contra las obras inmorales; el desterrado no deja de hacerlo constar: "Nada hice que estuviera prohibido por la ley" *(Pont.,* 2, 9, 71; *Tr.,* 2, 243-244). Y no tenemos noticia de que antes de Ovidio fuera castigado en Roma ningún escritor por la inmoralidad de sus obras (Boissier). Y Augusto, no contento con alejar al autor, desterrada su obra *(Tr.* 3, 1, 74), los libros del exilado se excluyeron oficialmente de las bibliotecas públicas, y, con toda seguridad, se prohibió su edición *(Tr.,* 3, 1, 61; *Pont.,* 1, 1, 5). De ahí podrá deducirse que, a las medidas tomadas contra el poeta, muy dudosas desde el punto de vista jurídico (11), podía aplicarse ya el nombre de "acto de gobierno", dictado "por la razón de estado"; pero ¿cómo podrían llamarse estas medidas sino persecución para el hombre y censura para la obra? Tanto la idea como el término se encuentran en Ovidio. En una palabra, es el abuso del poder.

¿Estaba al menos legitimada esta censura, o tenía la excusa de haber sido dictada por la moral? Ovidio lo niega vivamente. Y si toma la defensa de la poesía en esa elegía única del libro 2 de las *Tristes,* que con razón ha sido definida como una verdadera defensa en verso, lo hace tanto para poder exponer las razones que no había tenido

---

(10) G. Boissier, *L'opposition sous les Césars,* París, 1900, p. 144.

(11) Véase en último caso, sobre esta cuestión, Z. Zmigryder-Konopka, *La nature juridique de la rélégation du citoyen romain,* en la *Revue historique du Droit français et étranger,* 1939, p. 307-347. Según este autor, Augusto usó con Ovidio de una vía de hecho: "es una condena *via facti,* escribe, no una condena en el sentido jurídico" (p. 346).

oportunidad de alegar en su favor ante los jueces, como para afirmar la inviolabilidad del arte. Después de la carta-testamento *(Tr.,* 3, 3) y de la carta biográfica *(Tr.,* 4, 10), conviene también referirse a la carta-defensa *(Tr.* 2), tercer texto sobre el cual se apoya la interpretación que damos aquí del epitafio de Ovidio.

Sin lugar a dudas, esta larga epístola, dos años anterior a la biografía y un año anterior a la carta-testamento, fué escrita con intención distinta de estas últimas. Esta epístola demuestra, sin embargo, cuál era el estado de ánimo permanente del poeta —en ella se advierten los sentimientos más hondos del exilado—, pero que él vela lo más posible, en tanto que la esperanza no le ha abandonado. En efecto, en su primer año de destierro, Ovidio conserva viva la esperanza del retorno y, si presenta su defensa, es porque piensa que podrá obtener la anulación o al menos la conmutación de su pena. Por tanto, adopta todas las precauciones necesarias y redacta su defensa como un hábil abogado; Ehwald ha demostrado claramente que la defensa está redactada según todas las reglas del arte oratorio que Ovidio habían asimilado en la escuela de retórica, cuando escribía defensas. Y G. Ferrara puede con razón sacar la conclusión de que esta "carta abierta a Augusto" era una verdadera "obra maestra de la elocuencia". Siguiendo las exigencias de la *captatio benevolentiae,* cubre a Augusto de elogios hiperbólicos (19 y sig.); apela a la piedad del potentado (133 y sig.) en unos términos que dan, por supuesto, la impresión de viles halagos (12).

Pero, ¿no recordaba así Ovidio, al mismo tiempo, que siempre había sido leal para con quien, sin embargo, le castigaba, y que su crimen, según él, nada tenía que ver con la persona del Príncipe? Y si, a lo largo de esta gestión, de la cual esperaba el perdón, Ovidio acepta la versión del *cur aliquid uidi* (v. 103 y sig.) y, por tanto, del *carmen et terror* (207 y sig.), ¿acaso no lo hace después de haberla desmentido formalmente desde la primera línea de su "carta abierta"? *(Ingenio perii qui miser ipse meo).*

---

(12) E. K. Rand, *Ovid and his influences,* New York, 1928 (opúsculo decepcionante desde más de un punto de vista), pensaba, p. 104-105, que podría sacarse de las *Tristes* y de las *Pónticas* una nueva *Ars,* y sería una *ars prescandi* o arte de hogar. Indudablemente; pero compárese la actitud de nuestro poeta con la de Cicerón, por ejemplo, que no estuvo desterrado más que año y medio, y en condiciones que no pueden compararse con las que se impusieron a Ovidio; o bien con la actitud de Séneca, cuyo destierro, desde luego, duró ocho años, pero a quien no enviaron más que a Córcega, y que, sin embargo, terminó por escribir las adulaciones más bajas al innoble Claudio, se sacará la conclusión de que todos los escritores de Roma, y no solamente Ovidio, carecían de la fuerza necesaria para resistir dignamente las duras pruebas de un destierro prolongado. Cf. E. Cocchia, *La relegazione di Ovidio a Tomi ovvero la censura artistica sotto il regno di Augusto,* en *Atti Accad. Napoli,* 1903

Aquí reconocemos los mismos términos que empleará en su epitafio al año siguiente.

Y si, por otra parte, Ovidio cuenta aquí su vida pasada, recordando su posición social y la corrección de todos sus actos (62 y sig.), ¿es tan sólo porque lo expuesto en la *uita anteacta* del inculpado constituía un capítulo obligatorio en toda defensa jurídica? ¿Acaso no ve también una oportunidad para insistir en que no debía buscarse el motivo de su condena en su vida, sino en su obra? ¿Y no es esta misma razón la que le lleva a desarrollar también el tema tradicional de la distinción que debe hacerse entre la obra de un escritor y su vida?

El poeta insiste: "Un libro no es el testimonio de un alma": *Nec liber indicium est animi* (357). Ya que entonces —continúa, con un punto de ironía— habría que afirmar que Terencio no fué más que un parásito, Accio un sanguinario y —sólo lo dice con una alusión, pero bien transparente— el dulce Virgilio era un rudo guerrero.

Después de entresacar de la epístola todo lo arriba expuesto, y que pertenece por igual a la escuela, a la tradición de la retórica y a las exigencias de la causa, lo que queda de la defensa de Ovidio es también importante, y a mi modo de ver lo más importante. El poeta no olvida el afirmar con altivez: "A pesar de todo —léase: a pesar de la cólera de Augusto— mi fama es grande, todas las bocas lo declaran, y la masa de los entendidos me ha leído y se permite contarme entre los escritores que no la han decepcionado" (118-120).

Porque, a fin de cuentas, ¿de qué se le acusa? ¿De enseñar el impudor, de predicar el adulterio? (212). Ovidio vuelve el argumento de sus perseguidores contra ellos. ¿Acaso no puede llegar a ser una escuela de vicio toda obra poética? *carmine ab omni Ad delinquemdum doctior esse potest* (225-256). Mirándolo bien, hasta la epopeya de Ennio y el poema filosófico de Lucrecio. Claro está que todos los géneros literarios pueden ser dañinos para las almas, y, sin embargo, no todos los libros son considerados como los crímenes (264-265).

Y Ovidio termina con un pensamiento de gran moralista: "Nada hay en la tierra que no pueda ser a la vez útil y dañino" (266).

Nil prodest, quod non laedere possit idem.

¿No hay en el teatro de Roma cosas buenas y malas? Que cierren, pues, los teatros, y que los cierren todos. ¿No hay en las arenas y en el circo ventajas e inconvenientes? ¡Ciérrense! Y los pórticos... ¡ciérrense estos bellos pórticos y jardines, orgullo de Roma, sin dejar uno abierto! Y, para terminar —suprema habilidad o fatal imprudencia—, el poeta no vacila en recordar, y aún insistentemente, la in-

mortalidad de la mitología, es decir, de la religión oficial de Roma. ¿Qué es lo que hacen todas esas bellas diosas, representadas por doquier en estatuas y en pinturas, invocadas sin cesar por los versos de los poetas; y todos esos dioses frívolos, empezando por el mismo Júpiter, padre de los dioses y de los hombres? La historia de sus vidas inmortales, ¿qué es sino un entretejido de adulterios? Ovidio nunca perdió la ocasión de evocar los amores "extra-conyugales" de Júpiter: Alcmena, Dánae, Europa, Leda. No sólo en sus *Amores,* sino también en los *Fastos* y en las *Metamorfosis,* y hasta en las *Tristes,* habla una y otra vez de estas figuras con condescendencia. Ya que, sin duda, y como todas las personas de su medio y de su tiempo, Ovidio era un "descreído" frente a la religión oficial de Roma. Juvenal, entre otros, nos explica bien este "discreimiento" general de la época *(Sat.,* 2, 149-152): "Que existan manes en algún lugar, y un reino subterráneo, y la barca de Caronte, y ranas negras en la Estigia, y que una sola barca pueda hacer pasar el agua a tantos miles de muertos, son cosas que ni los mismos niños creen ya, exceptuando aquellos que no tienen todavía la edad de pagarse una entrada en los baños" (Véase igualmente en Petronio, 44, 17-18). "Ni se cree ya que el cielo sea el cielo, ni se observa el ayuno, no se hace más caso de Júpiter que de un cabello... Antiguamente iban las grandes damas al Capitolio con pies descalzos, pelo suelto y pensamientos puros, y suplicaban a Júpiter que nos enviara la lluvia..."

Y además —continúa Ovidio pasando del cielo a la tierra— no soy el único que ha escrito historias ligeras sobre el amor. ¿Por qué he de ser el único castigado? (361-362). Sigue un largo argumento de más de cien versos, en el que pasa revista a la fila impresionante de escritores que, de haber sido juzgados como Augusto le juzgó a él, hubieran resultado también reos de severas penas. Este catálogo de ejemplos, que parece exhaustivo, está sacado de las dos literaturas, griega y latina, y de todos los géneros, incluso, y sobre todo, de los más nobles, como la epopeya y la tragedia. Este largo pasaje merecería un análisis minucioso, ya que está todo él hecho de matices, de toques ligeros, pero significativos, de leves alusiones; aquí no traeremos más que la conclusión, que vuelve a la afirmación del principio y la refuerza: "Entre tantos escritores, no veo uno sólo que haya sido víctima de su Musa; yo soy el primer ejemplo" (495-496):

nec uideo de tot scribentibus unum
Quem sua perdiderit Musa: repertus ego!

y más adelante (567-568):

Inter tot populi, tot scriptis, milia nostri,
Quem mea Calliope laeserit, unus ego!

En resumen: Nunca hasta entonces había tenido nadie la loca idea de atentar contra la libertad del escritor; Augusto es el primer soberano que se atreve a atacar a la poesía, y Ovidio el primer poeta víctima de la censura. Sin ningún resultado, por otra parte, ya que la posteridad se burla del poder absoluto y el público no se doblega ante la voluntad arbitraria del déspota, que nada puede contra el genio.

Caesar in hoc potuit iuris habere nihil (Tr., 3, 7, 48).

Este es el verdadero pensamiento y el profundo sentido de la "carta abierta". Aunque no siempre se diga todo esto expresamente, todo queda en la carta clara y constantemente sobrentendido.

Vuélvase ahora, después de haber leído todos estos textos, al tetrástico del epitafio de Ovidio:

Hic ego qui iaceo, tenerorum lusor amorum,
Ingenio perii Naso poeta meo,
At tibi qui transis ne sit graue, quisquis amasti,
Dicere: Nasonis molliter ossa cubent.

Quisquis amasti... "si no amaste jamás". ¿Quién no ha amado alguna vez en su vida? Con esto, el poeta ponía a todo el mundo de su parte: la humanidad entera iba a absorverle en contra de Augusto, que le condenó.

* * *

Si aún se tiene alguna duda sobre este argumento, compárese al caso de Ovidio un asunto que ocurrió poco tiempo después, en el 25, bajo Tiberio: El proceso del senador Cremutius Cordus (13).

Era Cremutius autor de una obra titulada *Anales,* que trataba, con una gran independencia de opinión, de las guerras civiles y del principado de Augusto (14). Fué perseguido, según refiere Tácito *(Ann.,* 4, 34-35), por un crimen de una especie nueva hasta entonces, es decir, por haber alabado a Bruto, el asesino de César, en un libro de historia, y por llamar a Casio, su cómplice, "el último de los grandes romanos". Por orden de Tiberio, el autor fué condenado a muerte, y su obra destruída, como en el caso de Ovidio (Suetoni, Tib., 61, 10). ¿Cómo reacciona el historiador?

Sabiendo, explica Tácito, que iba a morir de todos modos, Cre-

(13) Tácito, *Ann.,* 4, 34, 35; Suetone, *Tib.,* 61; Dion Casio, 57, 24; Séneca, *Consol. ad Marc.,* 1, 3, y 22, 4 (Marcia era la hija de Cremutius). *Pauly Wissowa,* vol. IV, col. 1.704.

(14) Cf. H. Bardon, *La litterature latine inconnue,* París, II, 1956, p. 162-164.

mutius pronuncia ante el Senado un discurso en el cual defiende su obra con valentía y sin morderse la lengua. ¿Qué argumentos emplea? Son los mismos argumentos de Ovidio. También él comienza por distinguir entre palabras y acciones, *verba et facta:* "Acusan a mis palabras, padres conscritos —dice en el resumen que nos ofrece Tácito—, ya que mis actos son puros." También él apela a los ilustres ejemplos del pasado; recordando la tolerancia de Augusto para con Tito-Livio, que era, sin embargo, partidario de Pompeyo; y la de César para con Catulo y Bibáculo, cuyas obras no se retiraron nunca de las bibliotecas. Entre los griegos no sólo no se perseguía la libertad de pensamiento, sino tampoco la obscenidad; y si alguno insistía demasiado sobre ella, se vengaban de las palabras con palabras, *dictis dicta,* como César que, por muy dictador que fuera, respondió con un "anti-Catón" al libro que Cicerón había escrito a mayor gloria del viejo republicano. Y Cremutius Cordus termina dirigiéndose, también él, a la posteridad; proclama, en el estilo y con los términos de las más antiguas leyes romanas: *Suum quique decus Posteritas rependit,* "la posteridad restituye a cada cual el honor que le es debido". Si yo, Cremutius Cordus, soy condenado, no faltarán hombres en las generaciones futuras para acordarse, no sólo de Casio y de Bruto, sino también de mí.

Para nosotros son igualmente significativas las palabras de Cordus y las reflexiones que sugieren a Tácito; observa éste: el Senado ordenó a los ediles que quemaran los libros; sin embargo, estos libros se han conservado, primeramente escondidos y más tarde publicados de nuevo. Por tanto, podremos reirnos de aquellos que, en su locura, creen que su poder presente será capaz de borrar la memoria en las generaciones venideras. Muy al contrario, el genio perseguido gana en autoridad, *nam contra, punitis ingeniis gliscit auctoritas.* Y ni los reyes extranjeros, ni aquellos que entre nosotros han usado del mismo encono, han conseguido otra cosa que su propio escarnio y la gloria de sus víctimas, *dedecus sibi, illis gloriam.*"

Esta sorprendente fórmula de Tácito resume al mismo tiempo el pensamiento de Cremutius Cordus y el de Ovidio, y puede aplicarse lo mismo a Tiberio que a Augusto. Y es este sentido el que debemos atribuir al epitafio del desterrado. De igual modo que Cremutius en la víspera de su muerte, el poeta, al acercarse su fin, no reniega de la obra por cuya causa ha sufrido. Escoge esta obra, entre todas, para convertirla en su epitafio, en su verdadero timbre de gloria. Con este epitafio, Ovidio proclama ante la posteridad, con la fórmula de Tácito, que esta obra será *dedecus Augusto, sibi gloria,* la vergüenza de Augusto, su propia gloria. De este modo, los versos del destierro

del poeta, y especialmente el libro 2 de las *Tristes,* se iluminan gracias al texto en que Tácito comenta el discurso de Cremutius Cordus.

* * *

Jean Cocteau escribió hace algún tiempo: "Oscar Wilde pagó caro el ser Oscar Wilde. Pero ser Oscar Wilde es el colmo del lujo; es natural que cueste caro."

Ovidio pagó muy caro el lujo de ser Ovidio, es decir, de ser, bajo Augusto, el poeta del amor inconstante. Esto le costó la vida.

Ingenio perii Naso poeta meo.

Pero el poeta no encontró que esto fuera natural y juzgó indispensable proclamarlo. Y lo proclamó en su sepultura, que es su último acto de rebeldía.

EL EGOISTA

POR

DANIEL SUEIRO

Y me sorprende la voz alta, la mía, en medio de la habitación:

—No, veinticuatro —me digo.

Y estoy como un idiota, con las manos dando vueltas al cenicero, y la mirada y el pensamiento vagos sobre los tejados y las ventanas, sobre las chimeneas y las paredes viejas y las ropas tendidas en las cuerdas y alguna mujer que anda por allí.

Así estoy en lugar de ponerme en serio a lo mío y terminar de una vez.

Todo esto viene desde el primer día, y ya no puedo aguantar más. Sin embargo, esta tarde fué como un presentimiento repentino, un pensamiento fugaz al levantarme para cambiar la rayita roja de la radio. Que de pronto me detengo al lado del armario, porque allí arriba está la maleta grande con la tarjeta del muchacho colgando sobre el asa, metida en el estuche de cuero y celofán; que me detengo, de súbito, para que en un instante se acumulen todos mis temores y mi miedo y para que se me presente claramente la situación. Y pienso yo, con la música deshilachada y enronquecida, porque cada vez se aleja más de la dichosa raya, si debo recordar, por lo menos, el nombre, o si antes no me lo dijo nunca.

—Y a mí que me importa —pienso.

Voy a la maldita raya por lo de la música. Pero al ir a tocar el botón oscuro, pienso de nuevo y me paro y la mano se paraliza y se queda abierta ante la fila de nombres y de puntitos como si tuviera miedo de tocarlo o algo. Yo doy media vuelta, me vuelvo un poco y miro la cama en la que nadie ha dormido desde hace días, pero que está arrugada de tirar por allí las cosas y de sentarse, y todo lo demás. Le doy al botón y parece como si toda la orquesta se enderezase y se encontrara por fin cómoda y bien afinada.

Y me pongo al trabajo, delante de la ventana. ¿Qué voy a hacer yo? Además, ¿a quién iba a decírselo? ¿A quién tenía que avisar? Armar todo el escándalo para que el individuo se presente tan fresco al día siguiente contando otra vez lo de la excursión por el valle del Loira. Pero veinticuatro días son muchos días y algo hay que hacer, digo yo. ¡Maldito fulano! Si no fuera por...

Siento calor y sudo y ya no sé si debo cerrar la ventana o dejarla

así para que entre todo. El agua, medio caldeada, la bebo ya sin echarla en el vaso, por la jarra, y en ese momento miro hacia el armario, por lo de las botellas.

—¡Gustavo! —y no me doy cuenta hasta la segunda vez o así. Me quedo con la jarra en la mano y no me muevo. "Mierda", digo yo. Qué vas a hacer.

—Gus... —y yo bien sé que me dice: "¿No vas a bajar pronto?"

Estoy yo bueno hoy para bajar y para eso.

No me muevo. Ya no puedo trabajar ni puedo estar tranquilo. Como si estuviera enfermo o medio loco, se me van y se me vienen las ideas y no sé qué debo hacer, si debo hacer algo o desentenderme de todo esto como hasta ahora. La mirada se me clava en la radio encendida, como si quisiera recoger de una vez toda la música que sale y meterla de nuevo dentro sin levantarme ni contestar. Y al mirar a la radio, no sé bien si miro al armario por las botellas y a las cartas amontonadas en la mesita y al lavabo que está ya sin jabón ni pasta de los dientes, y también hacia la maleta y hacia la chaqueta que cuelga en el respaldo de la silla desde entonces, o hacia la cama que tiene en el medio el hueco de sentarse, o hacia los libros que están por ahí..., pero pienso en todo esto confusamente y siento como una intranquilidad, una incomodidad que empieza a darme náuseas.

—Gustavo —me llama por última vez, pero yo no me muevo ni digo nada.

Muchachas como Isabella aquí abajo, gentes como yo o como el alemán, estudiantes, artistas e individuos así en los pisos de arriba y en los de abajo y por aquí alrededor. Por eso nunca se sabe nada ni nadie se preocupa de nadie. ¿Que vienes? Pagas lo tuyo y en paz. ¿Que te vas? Suerte, ya vendrá otro. ¿Que desapareces? Ya aparecerás si puedes. Nadie te va a seguir la pista.

Pero siempre habrá un desgraciado como yo que te conozca y vea esas cartas y todas estas cosas y se pregunte qué ha pasado.

En un sitio como éste, sales de casa y ya no sabes si vas a volver. Cualquier cosa. Los periódicos, la misma radio y la televisión todos los días: el padre de la muchacha de quince años que acuchilló a uno de los jóvenes, el policía muerto por los dos ladrones en pleno barrio latino, los dos asesinos de veinte años que disparan a boca de jarro sobre los novios que se abrazan dentro del coche... Y todo lo que debe haber por ahí. Y luego te preguntan, y vienen los líos, y por qué no diste parte antes o no avisaste a alguien y la leche. Lo de la japonesita aquella degollada por un imbécil en el bosque de Bolonia, y lo del español y el marroquí en la Ciudad Universitaria... Tremendo, vamos.

Pero, y uno, qué. Veo las cartas amontonadas sobre la pequeña

mesa, al lado de la radio. Dos cartas juntas ayer, y hoy una carta y un telegrama. Intento recordar el nombre, porque ni siquiera de eso me he preocupado, pero no me levanto.

Porque cuando el trabajo y las cosas van bien y por fin te encuentras a gusto porque estás solo y no tienes que dar conversación a nadie ni esforzarte por entenderte en francés con un alemán que no te va ni te viene, lo que tú quieres es que esto siga así hasta... ¡qué caray! Pues en los últimos veinte días lo mío venía avanzando más que en los tres meses anteriores. Además, la verdad, me encontré cómodo y bien yo solo con la radio y todo lo demás. Pero un día como hoy que te das cuenta, que te pones a pensar y ya se acabó. Y te vas acordando de todo. Y te acuerdas de que la primera noche que no vino tú te alegraste y secretamente deseaste que sus ocupaciones o sus viajes o las mujeres o lo que fuera lo tuvieran allá por algún tiempo. Te vas acordando y ahora te acuerdas de todo. Por las mañanas, mirando hacia la otra cama, al despertarte por si llegó esa noche, y quedarte tranquilo y contento, y afeitarte y ver la habitación toda metida en el espejo, tuya y para lo que te diera la gana, como cuando lo de Isabella. Y dices:

—Diecinueve.

O "veintitrés", porque fuiste contando los días uno a uno inconscientemente.

Y cuando, últimamente, te detienes en mitad de la calle y vacilas y la gente seguramente se fija en ti, o apresuras tus cosas en la calle y te metes en el "metro" y subes de prisa las escaleras para llegar y abrir la puerta de golpe, como ayer mismo. Entonces, qué, ya no te engañas más. Abres la puerta de golpe y tú quieres convencerte de que estás sereno y que no tienes nada que ver con esto, pero allí estás, en el umbral, como temblando y quieto ante todas las cosas intactas, silenciosas y solas y todas como tú las dejaste. Y sin nadie más dentro ni noticias, ni poder leer las cartas ni el telegrama para saber algo por lo menos.

Y me digo de pronto:

—No, nada bien —pensando en todo esto, y me da rabia, sobre todo porque ya veo que no puedo ponerme a lo mío como es debido.

Me levanto por fin y abro el armario y me sirvo una copa. Y qué va a pasar, si llega ahora. ¿Me va a decir algo? Venga, hombre, encima que llegué sólo por lo de la botella. Por esto también es. Te quedas solo y tranquilo y un día te sirves una copa, porque él no lo nota aunque llegue esa misma noche o, todo lo más, al día siguiente. Pero no llega esa noche, ni llega al día siguiente, y luego coges la botella

y la miras levantándola a través de la ventana a ver por dónde va, y va bien, y te sirves otra copa.

Así terminé la botella de coñac primero y abrí la botella de ginebra.

La ginebra también se está terminando y no sé por qué pienso ahora que si había dos botellas cuando se marchó también podía haber tres y no me daría tanta cuenta de que se está terminando.

Porque si lo tienes aquí, en tu casa como quien dice, qué vas a hacer. Y la radio, lo mismo, me parece como si fuera mía de toda la vida. Y el papel éste... Las cuartillas seguramente es otra cosa, y la pasta de los dientes, pero, digo yo, qué vas a hacer. "Les carnets du major Thompson", y el otro libro... Empecé sin ganas y cuando los terminé, hace ya más de una semana, creo que le eché un poco la culpa de que no tuviera alguna otra novela de ese tipo.

Ya no paro. Le echo mano otra vez a las cartas amontonadas y al telegrama y las paso una a una de la mano izquierda a la derecha y de la derecha otra vez a la mesita al lado de la cama. "Rudolf Fusch", unas, y otras, "Rudolf Hartmut", todas enviadas desde Reutlingen. Y así doy otra vuelta por la habitación, aunque sé que Isabella me está oyendo abajo, y me sirvo otra copa a ver qué pasa. Nada de cuanto hay aquí es mío, casi nada, ni siquiera la tinta con que lleno la pluma ni las cuartillas. Esta no es mi casa, ni nada de esto conocía yo hace tres meses, y, sin embargo, tengo la sensación de que, al irlo usando poco a poco, todo esto que me rodea se ha hecho mío, de todo me he apoderado y todo me pertenece y nada de todo esto tiene otro dueño. Pero ¿y él? ¿Qué ha sido de un muchacho alemán llamado Rudolf Fusch o Rudolf Hartmut que hasta hace veinticuatro días vivía en esta habitación del Boulevard Raspail con sus dos libros y su radio y sus dos botellas de coñac y ginebra, el que debía recibir las cartas enviadas regularmente desde Reutlingen y que, por las noches, se quitaba las gafas y las depositaba medio dormido sobre la alfombra?

—Bueno, y a mí qué —digo—. ¡Maldito...!

Y me asusto porque es la tercera o cuarta vez que me cojo hablando solo y en alto esta tarde.

Y así estoy un buen rato y me siento y miro a los tejados y a las puntas de las chimeneas y luego miro hacia el suelo, como si así pudiera ver si esa está ahí todavía.

Puedo llamar por teléfono a alguna Comisaría, o avisar a alguien por aquí... No sé a quién, pero decirlo. O a ver si por medio de algún periódico da señales de vida. Claro, y luego ya me veo, si no aparece el condado. O aparece... Ya. Qué van a decir. El primero que se la carga soy yo. No sé qué pasa en estas cosas, pero siempre fastidian al primero que aparece. Y en este caso, el primero, y el último, el único que

aparece soy yo. Y el trabajo ya se ha fastidiado. Te llevan, te preguntan y te llaman y ya no te dejan en paz.

—Claro, qué van a decir. Ya me veo... —y me doy cuenta de que estoy repitiendo estas mismas palabras desde hace una hora.

Me levanto de golpe y doy todavía una vuelta, aguantándome y de repente echo mano de la botella para servirme otro trago.

—El último —yo lo oigo porque debo haberlo dicho yo y casi me atraganto al echar abajo la ginebra de un golpe.

Dejo la copa sobre la mesa y ya no pierdo el tiempo. Porque acaso en el minuto siguiente llegue una muchacha, o un amigo de Reutlingen, o un vendedor de libros, o un agente de la policía o alguien y entonces o en algún momento empezarán de verdad los líos.

Y recojo todas mis cosas y me largo.

Daniel Sueiro.
Larra, 14.
MADRID

CON AMOR

POR

AMPARO GASTON

I

A GABRIEL

Por la playa te paseas siempre solo
y no sé si estás soñando
o muriéndote quizás muy poco a poco.

Tienes la cabeza hundida
y los ojos claros, quietos.
¡Verte es ver el silencio!

Algo se murió en tu alma
no sé cuándo, no sé cómo.
Y te veo paseando siempre solo,
y no sé si estás soñando
o muriendo quizás por mí y por todos.

2

OFELIA

... la razón perdida,
cogiendo flores y cantando, pasa

BÉCQUER.

Me han hablado de tus pasos; los he oído
y, sin embargo, ¿qué sé yo de tu nombre?
Salí muy de mañana. Te busqué por el campo.
¿Quién eres? ¿Dónde estabas? Yo era Ofelia.
¿Qué orientación sutil ordenó mis deseos?
¿Qué imán decisivo consteló tus instantes?
Todo era raro y simple, casi bello, casi cierto
como ese temblor—¿dónde?—de los presentimientos.

Y de pronto noté que aún sonaban campanas
eternas y tranquilas, en la nada.
Allí. Donde voy. Donde aún no muerta, ya estaba.

3

QUIERO CREERTE

Me dijiste:
Ya no verás más palomas sueltas
por el aire, volando,
y ningún profesor te dirá
que uno y otro son sólo dos sumandos.
(Pero sé que no es verdad,
un mirlo y una calandria
son sólo dos pájaros.
y yo aquí sola, ¿qué hago aún pensando?)

Me dijiste:
No atormentarán tus noches
los árboles retorcidos, murmurando,
aunque el huracán se lleve
a no sé dónde las estrellas.
(Pero sé que no es verdad,
porque esta noche he escuchado
las ramas del nogal grande de casa
en mi ventana golpeando.)

Amor mío, no digas esas cosas
a nadie. Que se ríen.
Sólo yo sé que podría ser todo como tú quieres,
como yo te quiero,
como tú crees,
como yo quiero queriéndote creerte,
y en el cielo,
árboles y calandrias, y estrellas, y nubes
sólo tienen un nombre: luna llena, noche absuelta.

4

¿DONDE?

Con la primera luz, te veo
sentado bajo los álamos del río.
¿Adónde vas, amor?
¿Adónde piensas irte, te estás yendo?
¡Qué lejos ya de mi voz.
te siento!

Con la primera luz, te veo
sentado bajo los álamos del río,
con un libro, con tu sueño,
distraído,
yéndote siempre, yendo
como el vuelo de un pájaro,
como el movimiento de una rama,
como el aire,
como esa nube blanca,
mira, ¿adónde?

5

LLANTO

¡Llora un corazón joven!
(Y los tilos en silencio,
y el mar inmóvil,
y los pájaros volando
de un monte a otro monte.)

¡Llora un corazón joven!
(Y el agua del río es clara,
y la paz del silencio infinita,
y las campanas, muy lejos,
cantan y ensanchan.)

¡Llora un corazón joven!
(Y el viento de la tarde
se hace oscuro y acaricia,
y una sombra sin límites
besa a los pinos que aún bailan.)

¡Llora un corazón joven!
(Y la noche es hondísima,
y las estrellas, lejos, tiemblan y se callan,
y el dolor es como el mar,
infinito o inacabable, ¡ay libertad!)

6

ACERCATE

Acércate, amor mío.
Ven tú como la luz
callada y extremada del ocaso,
ven con un último grito incendiado,
como el aliento de esta tierra sola,
ven por todas partes
imposible y eterno,
para que te sienta más mío
sin abrir estos dos ojos, ¡oh escondido!

Tú eres lo que presiento,
amado, amado mío.
bajo el frío del amanecer,
junto al mar incesante,
en esta soledad que tú completas.
Acércate. Pensaremos
en todo lo que tiembla,
en el pájaro pequeño
y en mi luz aún más pequeña.
Pensaremos.

HEMINGWAY
Y LA VICTORIA DE LA JUVENTUD

POR

MARIA DE LOS ANGELES SOLER

Acabo de leer dos novelas de Ernest Hemingway: "El viejo y el mar" y "Por quién doblan las campanas". En estos tiempos nuestros de desilusión y de "absurdo vital", y en esta vieja Europa nuestra que duda de todo y que no acierta a encontrar su tabla de salvación, la lectura de Hemingway es como una lluvia refrescante en un día de bochorno.

En las páginas de Hemingway —en éstas, las de sus últimas obras— se respira vida y juventud. Trasciende de ellas un hálito poderoso de salud y de fuerza. Sus personajes son jóvenes siempre, independientemente de su edad. El mismo Hemingway —a pesar de la blancura de sus cabellos y de su hermosa barba— lo es; es decir, el punto de vista desde el que están enfocadas sus narraciones —que es el que les da su sentido peculiar—, "el cristal con que se mira" es un cristal de juventud.

Sin embargo, no ha sido siempre así. No toda la obra de Hemingway está bajo este signo de juventud y de magnífica vitalidad. También Hemingway mordió la manzana del escepticismo. Una novela de su primera época, la que le lanzó a la fama, "Adiós a las armas", es buena prueba de ello. Es curioso que precisamente ésta, que debía ser una obra de juventud, puesto que joven era entonces su autor, no lo sea. Al menos, que no lo parezca de acuerdo con lo que se suele entender por juventud. Pero el hecho es irrebatible, como todos los hechos; está ahí, imponiéndose por la fuerza de su sola presencia. Habremos de revisar nuestros conceptos si queremos darle una explicación. Para ello pensamos un poco sobre lo que puedan ser la juventud y la vejez.

* * *

Lo más evidente en la vejez e indudablemente lo fundamental —juventud y vejez son conceptos biológicos— es la mengua de vitalidad, el desgaste de las fuerzas vitales: la salud va dejando paso a enfermedades y achaques; la energía y la fuerza se van perdiendo; la inercia sustituye a la acción.

Por otra parte, y pasando de la "biología" a la "biografía" (1), la vida no es algo terminado, concluso, que le sea dado al hombre ya hecho y prefijado. La vida se hace, y se hace precisamente viviendo. Y vivir es actuar en el más amplio sentido de la palabra acción, el que incluye también la acción intelectual, la artística, e incluso la contemplación. El hombre, viviendo, actuando, se hace a sí mismo y hace su vida. Pero el hombre, al hacerse a sí mismo, va acotando, delimitando, cada vez más estrechamente, el campo de sus posibilidades, su campo de acción. En todo sentido, la vejez supone además una merma de libertad. El joven tiene ante sí una extensión amplísima, casi limitada, hacia donde dirigir las flechas de su acción. Puede elegir entre infinidad de posibilidades que se ofrecen, vírgenes, a su mirada virgen. En principio, puede serlo todo, puede intentarlo todo. Con el solo condicionamiento de la circunstancia que le rodea y de suyo natural (2). Pero a medida que va viviendo, a medida que va eligiendo una posibilidad entre otras muchas, cuando ha elegido una forma ideal de vida, una religión, una profesión, un estado, y ha obrado en consecuencia, su horizonte queda considerablemente reducido. Y a cada acción se reduce un poco más, hasta que llega un momento en que su vida parece transcurrir por un cauce antiguo, cómoda —o incómodamente— llevada de la mano por su pasado (3). En la vejez, el campo de acción se ha reducido al mínimo.

Pero éste es sólo el reverso de la medalla. Veamos el anverso.

La vejez es un presente grávido de pasado, un presente que gravita hacia el pasado. En ello está la razón de su mayor riqueza y de su mayor pobreza. Hay en la vejez un desequilibrio entre pasado y futuro, a favor del primero. A la vejez le queda poco tiempo. Sin embargo, no es aquí —en el futuro, en la escasez de futuro— donde radica el polo negativo de la vejez, ni siquiera su característica temporal más definitoria. Un hombre puede morir joven, saber además que va a morir, y esto no le convertirá en un viejo; e incluso su muerte prematura, por la actitud con que ha de enfrentarse a ella, dará quizás a su vida su más auténtico sentido de juventud, como la muerte de Roberto Jordán, protagonista de "Por quién doblan las campanas",

(1) "... el sentido *primario y radical* de la palabra vida aparece cuando se la emplea en el sentido de biografía y no en el de biología. Por la fortísima razón de que toda biología es en definitiva sólo un capítulo de ciertas biografías; es lo que en su vida (biografiable) hacen los biólogos. Otra cosa es abstracción, fantasía y mito". José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, capítulo IX.

(2) Este condicionamiento, esta determinación, que podrían parecer ya suficientemente agobiantes, son nada en cuanto se comparan con los que ha de padecer el hombre en su vejez.

(3) Véase cap. XXII, segunda parte, de la *Etica* de José Luis Aranguren.

muerte ejemplar a este respecto. Y a la inversa, puede un anciano tener muchos años por delante, pero esto no hará de lo que le quede de vida una vida joven.

Será el presente, lo que es, lo que caracterice en definitiva tanto a la juventud como a la vejez; el presente, lo único con entidad actual. Pero se da el caso singular de que el presente de la vejez consiste, en su mayor parte, en presencia del pasado. Es el pasado, es decir, la presencia, la turgencia de pasado en su presente, lo característico de la vejez.

Y esto en dos sentidos. Positivamente, la vejez es, a una primera mirada, sabiduría —sabiduría sobre todo de vida vivida—, experiencia; es decir, "patencia" del pasado en el presente. Pero además de esta patencia hay también una "latencia"; además de esta carga patente, otra latente. El hombre, con el paso del tiempo, viviendo, no sólo acumula experiencia, sino que también acumula vida: hace cosas y, haciéndolas, se hace a sí mismo. Esa carga latente que va dejando el pasado, que late en el presente sin hacerse ostensible, pero actuando sobre él, incorporada al hombre, es su biografía, es su vida, es el hombre mismo, lo que el hombre ha hecho de sí. El hombre que cada uno se hace a través del tiempo, viviendo, actuando, haciendo cosas, lleva en sí el peso —positivo o negativo— de todo su pasado, oscuramente presente en él, y desde él operante.

El hombre, al llegar a la vejez, es, pues, doblemente rico: rico en experiencia y en realización de sí mismo.

Ahora bien, la realización de sí mismo, que es una riqueza en sí misma considerada, como mera realización vital, puede ser algo positivo o algo negativo, puede ser una buena o una mala realización vital. Si el camino ha sido acertadamente recorrido, si se ha elegido bien, lo que quede por vivir irá fácil y derechamente, como un proyectil bien disparado, a clavarse en el blanco. Por el contrario, ese determinismo, la merma de libertad que más arriba señalábamos y que en el caso anterior se convertía en facilidad para alcanzar la meta; si se ha vivido mal, arrastra con la misma fuerza hacia el abismo, con el triunfo de lo puramente negativo: la falta de libertad.

En cuanto a la sabiduría, a la experiencia, tiene también una vertiente negativa. "En la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor", dice el *Eclesiastés,* libro sabio por excelencia, por excelencia viejo. La ciencia, la sabiduría —ciencia y sabiduría de vida— implican desilusión. Y la desilusión apaga la fe. Al choque con la realidad, las ilusiones del hombre, que siempre vuelan demasiado altas, se vienen a tierra estrepitosamente, como las alas de Icaro a la ardiente cercanía del sol. Y sus proyectos tienen que

limarse de lo que se quisiera que fuese para adaptarse a lo que es. Hay siempre una gran distancia —distancia decepcionante— entre lo imaginado y lo que luego es, entre el pensamiento y su realización. Y eso lo sabe bien el hombre viejo, y su experiencia le hace escéptico, le va apagando la fe en la vida, en las cosas de este mundo, y coarta su acción. El viejo, porque es sabio, no se atreve a querer demasiado.

La juventud, en cambio, nueva y libre, es un ímpetu virgen que se lanza hacia el futuro. En su sana ignorancia —también la ignorancia puede ser saludable—, cree en todo y lo puede todo, al menos cree que lo puede todo, que ya es mucho; y lo quiere todo: "Ellos han logrado huir —se dice Roberto Jordán—. Ahora, si el ataque tuviera éxito... Pero ¿qué pretendes? ¡Todo! Lo quiero todo."

* * *

Pero Hemingway, en "Adiós a las armas", era joven y escéptico a un tiempo. ¿Cómo es esto posible? Muy sencillo: simplemente porque era *demasiado* joven.

"Todo buen principiante es un escéptico, pero todo escéptico es sólo un principiante", dice Herbart. Y todo joven que lo sea realmenmente, es un buen principiante. Así Hemingway en "Adiós a las armas". Joven, nacido en la joven América, llega a Europa, a Italia, lo más viejo de Europa, y vive en ella una guerra absurda y decadente en la que nadie a su alrededor cree. Es un duro golpe para su juventud. Es el momento en que Europa va a abandonarse al escepticismo, cuando se empieza a hablar por primera vez de la decadencia de Occidente, cuando esta decadencia empieza a sentirse como una realidad fatal. Hemingway, como hombre de su tiempo, y como demasiado joven, se deja ganar por el escepticismo. Pero, también porque es joven —aunque ya no sea tanto después de su primer choque con la realidad—, no tarda mucho en salir de él. La vitalidad de la juventud es más fuerte que todos los escepticismos. Antes dije: "El viejo, porque es sabio, no se atreve a querer demasiado." Quizá sea más exacto decir que el viejo, porque es viejo y sabe que no puede querer demasiado y no se atreve a querer demasiado, encuentra en su experiencia y en su escepticismo una justificación a su inercia. Pero la juventud supera el escepticismo y, con una nueva adquisición, la prudencia, sigue adelante. Quizá es que no se aprende a ser joven hasta que se está empezando a dejar de serlo. Roberto Jordán dice: "Lo quiero todo —y añade— y me conformaré con lo que me toque." Hemingway ha pasado por Europa, por la vieja Europa, y ha apren-

dido de su boca, y en propia carne, su antigua sabiduría. Y se ha hecho prudente: "Me conformaré con lo que me toque." Pero, porque es joven, no se ha quedado en el escepticismo. Sus palabras no son escépticas, sino prudentes. Su juventud sigue diciendo: "Lo quiero todo." Y lo intenta todo. Hemingway sigue eternamente joven, como si hubiese escanciado su copa con los dioses olímpicos. El viejo pescador de "El viejo y el mar", es, como él, paradójicamente joven. Sale al mar —a "la mar", como él gusta de llamarla—, un día tras otro, sin que el fracaso consiga vencerle, animado por la esperanza, por la fe de encontrar un pez muy grande: "Mi pez tiene que estar en alguna parte", se dice. Y luego, cuando, al cabo de ochenta y cuatro días de búsqueda infructuosa, encuentra su pez grande —"Ahora sólo, y fuera de la vista de tierra, estaba sujeto al más grande pez que había visto jamás, más grande que cuantos conocía de oídas..."—, entonces empieza una lucha titánica, una lucha nobilísima entre el pescador y su enemigo, lucha sin rencor, donde el enemigo es apreciado en todo su valor, y, en un cierto sentido, también amado: "El pez es también mi amigo —dijo en voz alta—. Jamás he visto un pez así, ni he oído hablar de él. Pero tengo que matarlo. Me alegro de que no tengamos que tratar de matar las estrellas." Y la lucha se prolonga durante dos días y dos noches: "Me estás matando, pez, pensó el viejo. Pero tienes derecho. Hermano, jamás en mi vida he visto cosa más grande, ni más hermosa, ni más tranquila, ni más noble que tú." Y cuando ya ha vencido al pez, la adversidad vuelve de nuevo sobre él; y lucha contra ella, contra los tiburones que acuden al olor de la sangre del pez amarrado a la barca porque no cabe en ella; y lucha hasta el final, sin desfallecer un instante, hasta que sólo queda el esqueleto desnudo del pez. Y luego, ya de vuelta, rendido y maltrecho, renace, sin embargo, a la esperanza:

"—Ahora pescaremos juntos otra vez —le dice el muchacho que, antes de su mala suerte, pescaba con él.

"—No. No tengo suerte. Yo ya no tengo suerte.

"—Al diablo con la suerte —dijo el muchacho—. Yo llevaré la suerte conmigo.

"—¿Qué va a decir tu familia?

"—No me importa. Ayer pesqué dos. Pero ahora pescaremos juntos porque todavía tengo mucho que aprender.

"—Tenemos que conseguir una buena lanza y llevarla siempre a bordo. Puedes hacer la hoja de una hoja de muelle de un viejo Ford. Podemos afilarla en Guanabacoa. Debe ser afilada y sin temple para que no se rompa..."

Hay una juventud esencial en estas palabras, en todo el libro, que

se desprende de él como un aroma fresco e intenso. Hay, por encima de todo, fe en la vida, y fe en la acción que se realiza, en el trabajo que se emprende, en la empresa que cada uno tiene que llevar a cabo: el viejo, la pesca; Roberto Jordán, la voladura de un puente. Es una fe oscura, inconsciente; no la fe que se tiene sabiéndolo, sino la fe que sostiene sin saberlo. Es una "creencia", en el sentido que da Ortega a esta palabra. Cada uno cree en la eficacia y, sobre todo, en la necesidad de su tarea (4), sin hacerse siquiera cuestión de ello. Y hasta el punto de considerarla por encima de la propia vida.

HEMINGWAY, SARTRE Y LA AVENTURA.

En *La Nausée,* Sartre o, si se quiere, el protagonista de su novela, descubre que no existe la aventura. El mundo es absurdo, la vida humana carece de sentido. No hay más que hechos, cosas, existencias vacías de significación, desnudas, gratuitas: "masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, en una extraña y obscena desnudez".

En el orden de la vida humana todo es igualmente absurdo, insignificante. La aventura, "las historias", no existen. El protagonista de *La Nausée* ha tenido su última aventura: el descubrimiento de que la aventura no existe. Después de esto su vida se deslizará sin sentido, siempre igual, trabajosamente, estúpidamente. Podría decir también, como su amiga de otro tiempo: "Yo me sobrevivo." Y, con ellos, gran parte de nuestros contemporáneos.

Hemingway, por el contrario, cree en la aventura.

La aventura es, según Ortega, el "sentido" de las cosas o, más exactamente en este caso, de los hechos. "Las cosas —dice— tienen dos vertientes. Es una el "sentido" de las cosas, su significación, lo que son cuando se las interpreta. Es otra la "materialidad" de las cosas, su positiva sustancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación (...). Mas la realidad es un simple y pavoroso "estar ahí". Presencia, yacimiento, inercia, materialidad." (5). Y, refiriéndose a los molinos de viento de la Mancha, que a Don Quijote parecen gigantes, añade: "Estos molinos tienen un sentido: como "sentido", estos molinos son gigantes. Y continúa: Verdad es que Don Quijote no anda en su juicio. Pero el problema no queda resuelto porque Don Quijote sea declarado demente. Lo que en él es anormal ha sido y seguirá siendo normal en la Humanidad" (6).

---

(4) "Tú naciste para ser pescador y el pez nació para ser pez", se dice el viejo.

(5) y (6) *Meditaciones del Quijote.*

"Mas la realidad es un simple y pavoroso "estar ahí". Presencia, yacimiento, inercia, materialidad." Sartre, al dejar reducidas las cosas a su nuda y pura existencia, las condena a ese "simple y pavoroso "estar ahí", las priva irrevocablemente de sentido. "El mundo de las explicaciones y de las razones no es el de la existencia —dice Sartre en *La Nausée*—". Y su afirmación es irrebatible. Si afirmase lo anterior del mundo de la esencia, erraría. Pero lo afirma del mundo de la existencia. Y a éste ha dejado reducida la realidad. Ante esto, todo es absurdo: "lo absoluto o lo absurdo" (7). No podemos dar sentido a la existencia con nuestra razón, porque nuestra razón no extiende su dominio más allá del ámbito de la esencia. De ahí las palabras del protagonista de *La Nausée*: "Yo estaba de sobra para la eternidad (...). Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad y yo mismo. Cuando acontece que uno se da cuenta de ello, el corazón da un vuelco y todo comienza a vacilar...; he aquí la náusea." No podemos dar sentido, justificación a la existencia con la razón. La existencia, la gratuidad, la contingencia, el que las cosas y nosotros mismos "estemos ahí", no pueden justificarse sino por la fe. Si no se admite a Dios; más exactamente, si no se cree en El, lo lógico es el absurdo. Sartre, rigurosamente lógico, va del ateísmo al absurdo, conceptos que se suponen entre sí, y que, entre ambos, encierran una concepción del universo; de la misma manera que, dentro de otra concepción del universo, y sustentándola, se suponen la existencia de un Dios creador, sabio y justo, y la inteligibilidad del mundo y su sentido y justificación.

Nuestras "creencias" sustentan nuestros mundos ideales. Para Sartre el mundo es absurdo porque no cree en la existencia de Dios. Para el que cree en Dios, el mundo —aunque sólo sea en Dios, y para El— tiene justificación y sentido.

Pero los personajes de Hemingway, que afirman no creer en Dios; que, en el mejor de los casos, no están muy seguros ni de su existencia, ni de su no existencia, obran, sin embargo —como si Dios existiera—, "contando" con el sentido del mundo en que viven, con el sentido de su vida y de su muerte, con el sentido de su quehacer. Hay una serie de cosas maravillosas en el mundo de Hemingway: la fe en el amor, en el deber, en el trabajo; el valor, la fortaleza, el respeto a los demás, la ternura —hacia los hombres, hacia los animales, hacia las cosas—, una ternura fuerte y varonil, y por encima de todo

---

(7) *La Nausée.*

ello —o quizá más exactamente por debajo, sosteniendo y vivificando todo lo demás— la fe en la vida (8).

"Creencias —dice Ortega— son todas aquellas cosas con que absolutamente contamos, aunque no pensemos en ellas" (9). Hemingway, sus personajes, no tienen ya la creencia en Dios, pero creen en la vida; y es la suya una creencia viva, operante, de la que nacen y en que se apoyan todas sus demás creencias.

Esta aparente contradicción entre la no creencia en Dios de Roberto Jordán y su fe en todas esas cosas que, en buena lógica, se derivarían de la fe en Dios, y no sobrevivirían sin ella, es una contradicción sólo dentro del campo intelectual, del campo de las puras ideas; pero deja de serlo en cuanto se considera dentro del campo vital, del campo de las creencias: "El creer no es ya una operación del mecanismo intelectual, sino que es una función del viviente como tal, la función de orientar su conducta, su quehacer" (10).

De este modo, lo que sería incongruente en Sartre, es decir, en su sistema de ideas —el ateísmo junto a la creencia en el sentido del mundo—, no lo es en Hemingway, es decir, en su sistema vital. Como diría Ortega, lo que sería contradictorio para la razón pura no lo es para la razón vital.

Hemingway no es un intelectual, afortunadamente para él y para nosotros que le leemos. Hace poco, Juan Goytisolo, en un artículo publicado en la revista *Destino*, distinguía entre novela intelectual y novela inteligente. No recuerdo a la letra los ejemplos que citaba en uno y otro caso; pero ateniéndome al espíritu de su artículo, será intelectual, por ejemplo, la novela de Huxley, la de Sartre, incluso —aunque ésta quizá sea más bien fronteriza— la de Camus. Será inteligente la novela de Hemingway, la de Faulkner, la de Dos Passos.

Hemingway no es un intelectual, sino un hombre sencillamente inteligente y, sobre todo, vital, de una vitalidad magnífica. Mientras Sartre se encierra en un café de St. Germain de Pres, Hemingway se va a Africa a cazar leones.

Hay en Hemingway un equilibrio perfecto entre todas sus facultades, equilibrio que no es frecuente observar en nuestro tiempo, donde, en el mejor —o peor— de los casos, la balanza se inclina peligrosamente del lado del intelecto, de la pura razón, con la inevitable consecuencia de una desvitalización que afecta a las mismas construcciones intelectuales, de las que emana un olor sofocante a decadencia

---

(8) "No eres marxista y lo sabes —se dice Roberto Jordán—. Crees en la libertad, en la igualdad y la fraternidad. Crees en la vida, en la libertad y en el derecho a buscar la felicidad."

(9) "Ideas y creencias".

(10) José Ortega y Gasset, *Historia como sistema.*

y a muerte: "filosofía de la finitud", del "ser para la muerte". No. Sino filosofía de la vida, del ser para la vida.

Hemingway, porque está vivo, tremendamente vivo, es sabio y joven a un tiempo. Es un magnífico ejemplo a seguir.

A primera vista se diría que esta juventud de Hemingway es la juventud de América; que el viejo pescador del alma joven sólo es posible en un mundo joven, aún virgen, de escepticismo en sus más profundas raíces; que en Europa sucede exactamente lo contrario; que la juventud europea es joven de cuerpo y vieja, viejísima, de espíritu; que los jóvenes en Europa somos una tremenda y dolorosa paradoja viva: nacemos a la vida con toda la fuerza, con todos los generosos y encendidos impulsos de la juventud, en un mundo viejo y sabio, sin fe y sin esperanza; que Santiago, el viejo pescador, es un viejo joven, mientras que nosotros somos una juventud vieja. Todo lo cual suena muy bien, es muy hermoso, patéticamente hermoso, como un canto de cisne; pero no es exacto, *ya* no lo es. Ciertamente, la situación de Europa durante unos años, más o menos treinta, a partir del final de la primera gran guerra, era aproximadamente ésa. Pero aquel escepticismo puede que fuese, como en el caso de Hemingway, más que un escepticismo de vejez, un escepticismo de extrema juventud; más que de una etapa histórica agonizante, de una etapa nueva, demasiado joven, que empezaba. Algo nuevo se advierte, a poca sensibilidad que se tenga, en el aire de nuestro momento, del que ahora vivimos: el nihilismo, todos los nihilismos —los de derechas y los de izquierdas— empiezan a parecernos algo así como la línea lanzada por Dios hace dos temporadas: "demodés". Quizá no se aprende a ser joven hasta que se está empezando a dejar de serlo. Y quizá esté apuntado el primer albor de la madurez de nuestra época, que se inició juvenilmente con ese escepticismo desesperado que aún pesa sobre nosotros, pero que empieza a resquebrajarse. Bien pudieran ser signo de ello las últimas obras de Hemingway y esa sensación que se respira en el ambiente de que el nihilismo es algo decididamente pasado de moda. Y quizá esto que escribo yo ahora aquí sea también signo mínimo, pero signo al cabo, de ese cambio. Si no se trata de vejez, sino de juventud —preocupada, pero inmatura; lanzada precipitadamente al escepticismo—, aún cabe esperar algo de Europa y de nosotros, antes de ese Apocalipsis que parecía inminente. El momento es difícil y oscuro. Pero es *nuestro momento*. La vida es siempre nueva, inédita, única para cada hombre, a pesar de lo que diga la sabiduría de los viejos, y el escepticismo de los demasiado jóvenes; a pesar de la sabiduría de la vieja Europa, y del escepticismo de la Europa que empieza a vivir, cuyo futuro está en nuestras manos.

Doy consejo a fuer de viejo,
nunca sigas mi consejo,

decía Antonio Machado. Y decía bien. Lo que no quiere decir que se haya de renegar de Europa, ni de nuestro pasado histórico, sino, por el contrario, que hay que hacerse cargo de él, pero de la manera más sabia —más juvenil, más vitalmente sabia— posible: ponerse sobre el pasado, no debajo de él; asentar sobre él firmemente nuestras plantas, no dejar que nos aplaste como una losa bajo su peso. Usar de su sabiduría con prudencia y arrojar por la borda el escepticismo. Y quererlo todo, e intentarlo todo.

María de los Angeles Soler.
Diego de León, 42.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

PASTERNAK Y LOS OTROS

EN EL JARDÍN BOTÁNICO DE MOSCÚ

En el Jardín Botánico de Moscú las parejas de jóvenes contemplan flores y plantas, graban sus iniciales en la corteza de los árboles; sueñan, desde la nieve de invierno, con el verano de Crimea. Una naturalista cuida allí de las orquídeas. No hay otro mundo para ella que el de las orquídeas. Asegura que no existe nada de mayor importancia en la vida.

Y, sin embargo, es una buena ciudadana soviética —se lamenta Elías Ehrenburg—. Pero no se puede hablar con ella de las rosas (el escritor cultiva rosas con entusiasmo en su finca "Nuevo Jerusalén", cuando escapa de la vida social y literaria de Moscú).

Pido desde aquí que, bien en el Jardín Botánico de Moscú, bien en la finca de Elías Ehrenburg, en Peredyelkino o en Crimea, se conserven vegetalmente las obras de la literatura rusa contemporánea que aún no han sido publicadas en su idioma original. Desde *Julio Jurenito,* del propio Ehrenburg, hasta *Doctor Zhivago,* de Boris Parternak.

Pido que la flor literaria y la poesía pura de Pasternak halle una asombrosa naturalista que la guarde y la cultive, que piense qué es lo más importante en la vida —sobre las rosas y las orquídeas— para que las parejas de jóvenes del Jardín Botánico de Moscú sigan grabando sus iniciales en la corteza de los árboles.

LAS TRES FASES DE LA LITERATURA SOVIÉTICA

Es el propio Ilya quien resume la evolución de la literatura rusa contemporánea en tres fases o períodos de dudosa rigidez cronológica:

En el momento de producirse la revolución de 1917 los escritores rusos están acabando un siglo de oro. Llevan una doctrina plena de mensaje intelectual. Las aguas literarias calan hondo. Parece que después de la gigantesca evolución de la filosofía germana, de Taurellus —1600— a Leibnitz —1700—; de Kant —1800— a Wundt —1900—; filosofía inspiradora de aquella creación literaria y que especialmente influye a través de la aparición de la psicología como ciencia moderna, cuando el profesor de Mannhein la constituye con

trasmutaciones al terreno narrativo y lírico. Diríamos que el curso de este fluir literario se asemeja al del río Tajo mordiendo la roca de Toledo, profundo, vertical.

Después (han huído los que han podido: Ehrenburg está en París o en Hollywood; Kisch y otros de segunda línea critican lo de fuera y no construyen lo de dentro) aparece un trance de simplificación, desciende el tono hasta los suburbios de la literatura. ¿Habrá que mencionar a Gladkov con su *Cemento* o *La nueva tierra*, o a la Grigorieva con *Diario de una maestra?* Y hay dos puntos suspensivos: Jorge Essenin, que se ahorca después de decir en una cuarteta que si no era nuevo morir tampoco lo era seguir viviendo, y Mayakovski, que después de responderle, también en verso, que morir era fácil y lo difícil era seguir viviendo sin hacer traición a la esencia soviética, hace traición a la esencia soviética. Porque al descubrir un capitalismo estatal implacable para el escritor, eligió lo fácil. Mayakovski era joven, alegre; desde sus dos metros de estatura contemplaba las cosas diminutas, pero importantes, de la vida. El autor de *La chinche* se quiso, sin duda, desinfectar de muchas picazones al estrenar su última obra *La casa de baños,* aunque su desaparición, en volatinero de salto mortal, constituyera para muchos un *Misterio bufo,* como otro título de la obra. Su lugar era ocupado —en cierta forma— por otro joven poeta que había escrito entre 1914 y 1927 las siguientes obras: *Mellizo en las nubes, Mi hermana la Vida, Temas y variaciones, El año 1905* y *El teniente Schmidt.* Este autor se llamaba —creo que se sigue llamando— Boris Pasternak.

Si en la segunda etapa de la literatura soviética era preciso atender un vasto mar de millones de lectores, era preciso simplificar y aligerar, eliminar los escollos y las profundidades. Diríamos que el curso de este fluir literario se asemejaba al río Guadiana, cuando se ensancha y se diluye en una vasta, ancha planicie. Lo malo es que el río desaparece y no se sabe de dónde llegan sus aguas en el tramo siguiente.

Y luego viene la guerra y —dice Ehrenburg— llega a ser posible volver a escribir con relativa hondura: "hoy la gente se interesa por los libros, por cómo se produce la obra literaria, distinguiendo claramente cuándo se fijan caracteres y personajes definidos". Es decir, siguiendo con el símil fluvial, que se intenta hacer navegable el Guadalquivir.

LAS TRADUCCIONES Y LOS ORIGINALES

¿Puede ver satisfecha su demanda de libros el lector soviético de hoy? Nos tememos que no, ni en cantidad ni en extensión. Cuando el director de una manufactura le pide a E. E. que utilice su influencia

en el Sindicato de Escritores Soviéticos para procurarse una edición de las obras completas de Tagore, la petición no parece muy viable. En el domicilio de Ehrenburg hay un estante cubierto de versiones en diferentes lenguas de su obra *La extraordinaria aventura de Julio Jurenito,* nunca publicada en la Unión Soviética. El manuscrito original de *Doctor Zhivago* se presta de mano en mano "calificada", con carácter de fruto exquisitamente prohibido.

Y, sin embargo, cuando los escritores soviéticos leen críticas literarias de su obra, en revistas y periódicos del mundo occidental, protestan de que se encuadre su realismo socialista como "primitivo", como desligado del resto del mundo. Oigamos lo que nos dice Wladimir Dudinzev, discípulo de Dostoyewski en *No sólo de pan:* "¿Se puede calificar como primitiva una obra sólo conocida a través de traducciones?"

Efectivamente, los lectores occidentales tendrán que reservar su crítica a la versión que utilicen. Los lectores soviéticos, cuando carezcan de texto original, es difícil que puedan formular opinión, porque mucho menos dispondrán de esas fustigadas traducciones.

No sólo de pan sí que ha sido publicada en versión original. Apareció en 1956, causando profunda impresión en los jóvenes lectores soviéticos. Luego sonaron voces adversas y se dice que hasta el mismo Krushov la juzgó negativamente.

Afortunadamente el escritor soviético tiene a su disposición muchos recursos para diluir la responsabilidad personal. El más característico es:

LA LABOR DE EQUIPO

Cuenta el escritor alemán Gerd Ruge —de quien hemos tomado valiosos datos para este comentario— que, en el curso de una entrevista con Ehrenburg, al sonar intempestivamente el teléfono, pudo atisbar algo del proceso íntimo, de la manera de trabajar de los escritores en la U. R. S. S.

Suena el teléfono y puede averiguar algo de cómo se opera prácticamente, cómo se mueven los resortes de la vida literaria soviética. Ehrenburg repite el nombre del que le llama y se avisa a sí mismo. Llega, a través del alambre, una voz juvenil, fresca, plena de seguridad, y yo —sin querer— puedo oír algunas palabras. Como Ehrenburg no ha entendido el nombre, lo repite una y dos veces con el mismo tono, alegre y jovial, del principio. Afirma que ha sido designado como redactor auxiliar para los ensayos que dirige Ehrenburg. Este le vuelve a preguntar su nombre y luego quiere saber si es especialista en

literatura francesa. La voz del teléfono responde sin titubeo: "No, todavía no mucho." Dice que ha encontrado una serie de asuntos poco claros, dejados por el redactor que le precedió. E. E. le responde con cierta frialdad que si hubiera consultado dos cartas suyas, habría visto que en ellas se explicaba todo. "No, no las he visto." "Pues vea usted ambas cartas antes de volver a hablar conmigo." Convienen en verse al día siguiente, y la voz del redactor se despide con menos jovialidad. Sin duda, comprende que es más difícil trabajar con Ehrenburg que con otros escritores... Estos redactores auxiliares, tanto en las tareas de equipo como cuando son nombrados para un trabajo extraordinario, constituyen el primer escalón de la censura, influyen en la designación del jefe redactor, así como en las discusiones en el seno del Sindicato de Escritores, mientras la obra deberá estar autorizada por otras comisiones superiores de censura, además de las especiales para novelas y libros infantiles, informes de corresponsales en el extranjero, etc. Hasta las sinfonías de Sostakovich, antes de ser editadas, deben contar con la necesaria autorización.

Si esto es así, asombra que todavía pueda hablarse de individualidades en la literatura soviética; que podamos enjuiciar tres o cuatro nombres en la cúspide de la presente etapa creadora. ¿Todo lo que aparece bajo una firma es debido al autor de referencia, o constituye un *fuenteovejuna?* Por una vez los "negros" literarios hacen algo más que escribir para otros; también los censuran.

LO "POSITIVO" Y LO "NEGATIVO"

Constantemente la terminología crítica soviética utiliza los términos "positivo" y "negativo" para calificar el itinerario, la obra de un escritor. Es positiva aquella labor que sigue la línea oficial de censura, que tiende, dentro de un molde rígido y sin desviaciones, a la meta prevista por el materialismo histórico de creación de un paraíso económico-social en el futuro, partiendo del sacrificio de las generaciones presentes. Ahora bien, es fácil —aunque no lo sea en la práctica— una agricultura, una industria, un comercio "positivos". Pero cuando los factores, las expresiones del espíritu cultural deben subordinarse a la estadística; cuando el escritor tiene que limitar, aunque sea voluntariamente, su plenitud e independencia artística, forzosamente los frutos de su talento se muestran disminuídos, secos, sin savia.

Si un experimento nacional de felicidad, en una de las naciones cuantitativamente de mayor importancia en el mundo actual tiene como techo teórico el mismo mundo físico en que nos movemos, si no cabe esperanza espiritual superior, forzosamente las obras del espíritu será

difícil que alcancen una plenitud de realizaciones. El genio literario que aparezca en esta coyuntura tendrá que moverse con autolimitación permanente, orientarse en factores externos de miedo o internos de tedio.

Esta es la gran tragedia del realismo socialista soviético. Si la educación de grandes masas ha creado un mercado ávido consumidor de libros, este interés literario del pueblo ruso no se satisface, ya que los conflictos esquemáticos de la escuela "positiva", se refugian, por ahora, en el estudio de personajes y caracteres. La tremenda convulsión bélica y el conocimiento cultural del enemigo ha creado nuevas inquietudes. Y la lírica y la prosa realizan un esfuerzo de superación. Autores como Nekrassov o Kasakyevich o el lírico Leónidas Martynov, intentan forzar esta barrera anticreadora, tratan de disolver la propaganda de imposición para dar obras leales consigo mismos. El resultado es que en seguida caen en el vacío, sus volúmenes no se reeditan, se les critica mordazmente desde los despachos oficiales, incurren, en fin, en la máxima condena literaria: la de "la conjuración del silencio". Y ello en un momento en que si un lector quiere adquirir, por ejemplo, tres libros, se encuentra con que ya existen tres lectores para uno sólo. Cuando Granin publica *Inventor,* la rebeldía instintiva de este mundo hambriento de inquietudes anímicas, se recrea con la excelente sátira de la obra. Lo mismo ocurrirá con *Las estaciones,* de Vera Panova, o con *En la patria chica,* del ya mencionado Nekrassov.

Todas estas obras han sido motejadas de "negativas" por la *Literaturnaya Gazeta.* Este hombre, de profuso cabello oscuro, rostro delgado, fuertes pómulos eslavos, labios apretados, mirada dura y penetrante, que es Alexei Surkov, las condena por falta de ortodoxia constructiva, por no cantar el abejorreo de los tractores, por individualizar los sentimientos de la masa, por no preferir la llaga a la rosa.

EL PARTISANO DE LA PAZ

De las tres o cuatro figuras que se salvan de este anónimo general de equipo creador, sin duda la de mayor relieve sea la de Elías Ehrenburg. En la edición en castellano, ya vieja edición, de su curiosa sátira de Hollywood *Fábrica de sueños,* aparece la primera de las fotografías que quisiéramos glosar aquí. Es la de un hombre joven, delgado, de boca amplia, alargada nariz, una prematura entrada en el cabello revuelto y cierta facies canina en la expresión. Este es el retrato físico del escritor cuando viaja a Estados Unidos. Pero poseemos

un retrato anterior, de la época parisina, debido a Ramón Gómez de la Serna y que dice así:

"Conocí a este ruso en París en 1915, y desde entonces guardo este retrato, interesante y extraño.

"He olvidado un poco su nombre, aunque me parece que se llamaba algo así como "Eremburg"... La actitud de este ruso es misteriosa, sigilosa, pálida. Llevaba un gabán largo y un sombrero muy pequeño. Andaba como si le estorbase el paso un hábito como de trapense... Diego María Rivera, el magnífico pintor mejicano, tenía una gran fé en él y solía decir:

"—Es el poeta más terrible y conmovedor de su país. Todos los rusos jóvenes le veneran y siempre están hablando de él silenciosamente. Las rusas se dejarían matar por él.

"Un día fuimos a su casa; una habitación cualquiera de un hotel cualquiera. En la pared había clavado un ancho papel, en el que él había pintado infantilmente unas terribles aleluyas en las que se iban viendo los horrores del antiguo régimen; aleluyas de las que no se me olvidarán unas pinceladas rojas, dadas tan ingenuamente y tan de la misma manera emocionante, que las que pone en el pañuelo el que se limpia una herida. Sólo me pareció falso durante aquella visita el que me dijera que él —que no sabía hablar una palabra de español— leía en castellano los poetas del siglo XVI.

"Al entrar en el café, que entonces era el café de Picasso, se le veía despeinado, moviendo lentamente la mirada y las manos, sentado en un rincón. Se observaba que esperaba su hora, como si su hora de triunfo estuviese cerca. Ahora que lo recuerdo, veo que su gesto era así: el gesto del hombre que está citado para aquellos mismos instantes con lo que entonces parecía imposible que llegase..."

Han pasado treinta y tres años. ¿Cómo es el Ehrenburg actual? Nada mejor para conocerle que un cartel, realizado por el Congreso de Partisanos de la Paz, celebrado en París, hace diez años, por su entrañable amigo Pablo Picasso. Aún parecía joven, de breve rostro, con unos ojos que quemaban, con un extraño y paradoxal fuego frío. ¿Y ahora, en 1958? ¿Cómo es Elías Ehrenburg? La fotografía nos le muestra con un cigarrillo —seguramente un "gauloise" francés— entre los dedos de su mano derecha que parece buscar una palabra en el aire. Camisa y chaqueta deportiva, un vaso vacío ante él, corbata de fantasía y, sobre todo ésto, un rostro que se resiste a envejecer. Apenas permanecen las amplias orejas y la rebeldía del cabello, los labios tienen más optimismo que en la juventud, la nariz es más perceptiblemente hebraica que entonces, en los ojos hay un gesto de sibarita, de conocedor, aunque los mantenga entre el paréntesis inte-

rrogativo de las cejas. Cuando le visitó Gerd Ruge, contempló a un viejo, con cierto aire de bohemio, blancos cabellos y leves bolsas bajo los ojos; traje azul y corbata a rayas; en resumidas cuentas, una figura muy alejada del fanático intransigente dibujado por Picasso.

Actualmente, Ehrenburg ha sido atacado violentamente por la literatura oficial, por Surkov y la *Literaturnaya Gazeta,* órgano del Sindicato de Escritores Soviéticos. Su colaboración positiva para el régimen se ha expresado en su cargo de diputado por el Soviet Supremo en la ciudad lituana de Dünaburg, donde, siempre que puede, evade la acción política y habla de temas literarios. Habla bien de Pasternak. Más adelante recogemos unas palabras suyas sobre el premio Nobel de 1950; habla con desgana de Dudinzev. Afirma que la postura oficial ante la creación literaria no lo es todo en Rusia. Si la arquitectura oficial gusta de erigir monstruosas colmenas, rascacielos deshumanizados, su arquitectura privada se refugia en la casa de campo "Nueva Jerusalén" o en las gárgolas y escayolas de la fachada de su casa —séptimo bloque del número 8 de la calle Gorki, Moscú—. No todo en la literatura puede ser literatura oficial, sigue afirmando. La ciudad socialista se puede construir de muchas maneras. Es preciso respetar los distintos temperamentos y gustos.

Ehrenburg defendió un día los períodos de laxitud en toda obra humana. Es quizá el puente hacia la literatura occidental y francesa expresamente, más importante que le queda aún a la Unión Soviética. Sus disgustos con la postura oficial le han hecho refugiarse ahora en estudios de arte sobre el Japón, Grecia antigua y la India milenaria. Sustentado por fuertes amistades personales con las altas jerarquías soviéticas, pueden reírse, en su vanidad contemplada, de la burocracia que le persigue por heterodoxo.

Ha pasado mucho tiempo, las fotografías nos lo dicen, desde que escribiera *Fábrica de sueños,* o la *Callejuela de Moscú,* o *13 pipas,* o *Julio Jurenito.*

Ha pasado mucho tiempo desde que entonara su plegaria "por Rusia":

Por nuestros campos yermos y fríos,
Por nuestros corazones sin amor,
Por los que ya no saben rezar,
Por los que estrangulan a los niños,
Por las madres que esconden a sus hijitos,
Por los que aguardan la última hora,
Por los que mueren a manos de sus hermanos,
SEÑOR: *nosotros te rezamos...*

Ha pasado mucho tiempo desde que dijera su profecía de amenazas:

Rusia es una esfinge, ríe y solloza
toda manchada de sangre negra.
Ella te mira, mundo viejo,
llena de odio y de amor.

EL NUEVO DOSTOYEWSKI

Aunque quizá con exceso de ambición puede decirse que Wladimiro Dudinzev es el único escritor actual de la Rusia soviética que ha intentado mantener las constantes de la gloriosa tradición literaria cuyo último y mejor paladín fué Fiodor Dostoyewski. Como siempre, puesto que nada hay mejor para familiarizarnos con el personaje que la primera impresión, nos fijaremos en su fotografía actual. Su aspecto ha sido definido como el de un tenedor de libros. Una fotografía contemporánea nos ofrece la imagen de un hombre joven aún, con la frente despejada, el cabello cuidadosamente planchado hacia atrás, una profunda depresión sobre las cejas y un rictus de simpatía y de comprensión ante la vida, que subraya el atuendo deportivo e informal. Después de la fría efigie de Surkov, o de la de "bonvivant" de Ehrenburg, Dudinzev nos aparece como un mensaje de humanidad más sencilla y próxima. Escuchemos algo de su autobiografía:

"Comencé a escribir a los trece años, aunque ya antes colaboré con algunos escritores conocidos. Mis influencias: me atrajo primero el estilo, que no la esencia, de Boris Pasternak; por dos veces caí bajo el influjo de Anatole France, en la juventud y en la madurez. Y luego vino Hemingway, que fué quien me curó de las primitivas influencias históricas. En Rusia se perdona a Hemingway su superficialidad, por la fascinación de su estilo. También ha llegado a mí Dos Passos. En cambio, me deja algo frío la tradicional literatura rusa: Tolstoi está un poco pasado, y no puedo leer a Dostoyewski." Como el lector puede observar, el nuevo Dostoyewski reniega de la paternidad. Volvamos a Dudinzev.

"En la juventud era imperfecto mi conocimiento de la literatura nacional. Hoy tengo treinta y nueve años —habla en 1958—. Actualmente no se encuentra incentivo en la pintura de paisajes y en los interiores; se prefiere a la persona humana con sus penas y alegrías. Es cierto que el campesino ruso no conoce la literatura francesa, pero la humanidad rusa ha producido muchos artistas. Buscan el puñal, hallan la pluma. O quizá podamos afirmar que buscan el arado; aunque a menudo un puñal pueda ser muy útil. Cuando no sabemos sujetar los instrumentos con mano fuerte, nos domina el estilo, la forma, dando nacimiento al arte abstracto. Creo preferible que un escritor intente comprender a los hombres y ayudarles; de esta forma

el estilo será su subordinado y le cabrá desempeñar un papel dentro de la originalidad de la literatura rusa."

Dudinzev procede de una familia culta, interesada por el arte. Su padre fué técnico en topografía al mismo tiempo que, por afición, un buen cantante. La madre era soprano de ópera y también de opereta y una aceptable intérprete en el piano. Un tío suyo tocaba el violín. Pero dentro de los conciertos familiares, el niño Dudinzev orientaba su talento hacia otras parcelas del arte: escribía poemas. Su padre le dió un premio por ellos y en la escuela le alentaron hasta entrar a formar parte del periódico juvenil del Partido, *Pionirskaya Pravda.* En 1931 publica su primera poesía, que es seguida por nuevos originales, y obtiene un tercer premio en un concurso de cuentos, quedando el primero desierto y obteniendo el segundo un conocido escritor. Dice Dudinzev: "Esto me produjo una muy alta opinión de mí mismo. Este premio, junto con el que me dió mi padre, me condenaron a la literatura. Tenía entonces dieciséis años. Debía entrar en escena con apariencia de sesudo escritor. Usaba un traje de persona mayor. Durante una visita a Leningrado llegué a un gran hotel. Como el portero me preguntara mi profesión, contesté: escritor."

Llega después un período de abandono de las tareas literarias, estudia leyes, se ejercita en la práctica de los tribunales y al llegar la guerra, sirve en el arma de infantería, donde obtiene el grado de capitán, y, al ser herido, pasa a ser juez militar. "Mataba a unos hombres y hacía nacer a otros", dice, en frase de Kipling.

Sin embargo, el veneno literario le atrae de nuevo; escribe un cuento —*Encuentro con el abedul*— y obtiene un premio en la *Konsomolskaya Pravda* y este periódico le nombra cronista informativo. Su posición como escritor oficial está asegurada, pero tiene que escribir de encargo, abandonando el puro terreno de la creación literaria. Así es fácil comprender que cuando es premiado por tercera vez —por su cuento *Manos de amistad*— abandona toda tarea encajonada y se dedica a la preparación de materiales para una gran novela. Toma los primeros datos en 1950; en 1952 la labor está ya muy adelantada, aunque coincide con una profunda crisis espiritual del escritor que, al fin, inicia, en 1955, la redacción definitiva. Cuando, en 1956, aparece la novela *No sólo de pan,* se produce la recepción que hemos anticipado anteriormente: acogida entusiasta del público; después, crítica despiadada de la literatura oficial que estima la obra, siguiendo el clásico molde de la censura, "negativa".

Pero no esperemos en Dudinzev ni la arrogancia de defender sus convicciones hasta el heroísmo ni la habilidad o las fuertes enemistades de Ehrenburg, garantizando su posición. Dudinzev se somete simple-

mente. Acepta dócilmente la crítica, el rapapolvos oficial. Y se dedica ahora a preparar una nueva obra de altos vuelos cuantitativos sobre el mundo intelectual de Moscú. También escribe reportajes sobre la pesca y otros temas extraliterarios reducidos al mundo futuro de Siberia.

¿Cómo se califica a Dudinzev dentro de Rusia? Sólo conocemos la opinión "negativa" de Cruschov y de Surkov. Y también la opinión peyorativa de Ehrenburg, que considera la novela *No sólo de pan* diestramente trazada en cuanto a los personajes no constructivos, artificial en la creación amorosa y en la figura central de Lopotkin. Ehrenburg afirma más, que la fama de Dudinzev es un simple fruto de la guerra fría y que reducida a su puro valor literario, hacen imposible la consideración de sucesor de Dostoyewski, que algunos ambientes "reaccionarios" le atribuyen.

EL SUCESOR DE MAYAKOVSKI

Hemos llegado, con esto, a la figura de actualidad, a Boris Pasternak, Premio Nobel de 1958 y, seguramente, el escritor más conocido fuera de Rusia, de la actual etapa creadora soviética. Y decimos más conocido aunque de su obra existen pocas referencias anteriores a 1925. Sus datos biográficos, como es sabido, se reducen a mencionar su nacimiento, en 1890, como hijo primogénito del pintor Leónidas Pasternak y de la compositora y concertista Ana Kaufmann. A diferencia de Dudinzev, el ambiente familiar le predispone desde niño a los estudios musicales y también estudia leyes —junto con filosofía— en las universidades de Moscú y Malburgo (Alemania). Hermann Cohen, maestro de Ortega y Gasset, le inicia en la filosofía neocantiana y, durante la primera guerra mundial trabaja en una fábrica de los Urales, adhiriéndose a la Revolución de 1917 y escribiendo, algo antes de ella, el libro de poemas *Más allá de las fronteras.*

No en balde hemos designado a Boris Pasternak como sucesor de Mayakovski. Como él, tras un primer momento de entusiasmo personal revolucionario, experimenta una profunda desilusión, aunque en vez de buscar la evasión mortal de su predecesor, se refugia en otro género de muerte literaria: las traducciones. Es su refugio, oficialmente mantenido, de la colonia literaria de Peredyelkino, donde el gran poeta autoasesinado, traduce a Shakespeare y Molière, consentido, mantenido a distancia, e indudablemente admirado, por la literatura oficial. Vamos a verlo:

Primero, el elogio inciso de Wladimir Dudinzev, cuando reconoce a Pasternak su maestro indudable de la juventud. Segundo, unas

curiosas manifestaciones de elogio que pronuncia Elías Ehrenburg cuando lee el manuscrito de la novela *Doctor Zhivago:* "Boris Pasternak —dice Ehrenburg— es un gran poeta y un gran egoísta. Pudo reunir, sin recurrir al artificio, cualquier asociación particular en un poema. Toma el tema de lo que le rodea. Repito que es un gran egoísta, pero desagradable; es como un niño que, al mismo tiempo, fuera un gran poeta, uno de los mayores poetas vitales del mundo. Su prosa es siempre lírica, siempre sobre la tierra; su estilo está pleno de aliento lírico. Fuimos viejos camaradas, por eso le puedo enjuiciar con exactitud."

Más allá de la poesía conocemos un relato autobiográfico de Pasternak titulado *Salvoconducto.* Sin embargo, cuando en 1927 publica su último volumen de poesías y se retira a la labor de traducción, el aliento creador no muere en él, no puede morir. *Salvoconducto* es el mejor precedente para una obra de profunda introspección personal que, con el curso de los años, de las observaciones diarias, de la evolución de una vida entera de escritor en el mejor momento de la madurez, adquiere la consistencia de una singular novela. Cuando, en 1956, a raíz del XX Congreso del Partido Comunista, donde se produjeron los ataques de Crushov contra la política de Stalin, Pasternak, a quien se había acusado de cuidar el estilo y no la esencia "positiva", ve un respiro en su ostracismo, se inicia su vuelta a la vida activa literaria a través de artículos en los que ya se anuncia la aparición de esta obra de años con el título de *Doctor Zhivago.* Nada diremos de su publicación por una editorial italiana, la Feltrinelli, perfectamente conocida.

Lo que sí es interesante es fijarnos en ciertas peculiaridades de la concesión del premio Nobel. Quizá quepa preguntarse si la Academia Sueca, que desde 1933, en que premió a Iván Bunin, no había recompensado literariamente a ningún otro escritor ruso, quiso políticamente cubrir este vacío eligiendo a la figura narrativa que, dentro del mundo soviético, mejor se hermana con las directrices socialistas liberales de Estocolmo. Entre Dudinzev, Surkov, Nekrassov, el mismo Ehrenburg o Pasternak, la elección no era dudosa.

Sin embargo, nos preguntamos, ¿era oportuno premiar a un escritor, distinguido poeta, con una obra en verso perfectamente conocida, por una narración no expresamente lírica y con cierto matiz de coyuntura extraliteraria? Este punto dudoso ha sido el que ha utilizado magníficamente la propaganda soviética para extrañar el premio.

* * *

Cuando Boris Pasternak se encontraba en París declinó una in-

vitación para ir a comer junto con un grupo de famosos escritores franceses. El pretexto era que la hora francesa de la comida no coincidía con la habitual de Pasternak, y el autor de *Doctor Zhivago* —recordemos la calificación de egoísta que le da Ehrenburg— no podía soportar ver, como mero espectador, que los otros comieran.

Nos parece ahora que los otros han sido los que no pueden ver cómo Boris Pasternak come solo.—MANUEL ORGAZ.

MANUEL DE FALLA, CATEDRA DE INDIVIDUALIDAD

La misión de la obra musical de Manuel de Falla se amplía en cuanto la consideramos como una síntesis estética que se transforma en divisa y punto de partida para un nuevo camino de la música española. La conciencia de tal misión no podía escapar a su propio autor, quien, aparte de su obra específicamente musical, nos ha dejado un puñado de escritos que tienen la persuasión de una verdadera cátedra de quehacer artístico. Decimos cátedra, pero no se nos oculta que no es éste un término que hubiese complacido a don Manuel, porque, no por modestia, sino por profundas convicciones de estética, ubicaba su pensamiento artístico en un terreno diametralmente opuesto de aquel que supone la palabra "cátedra".

Sus escritos son escasos, como decíamos —a lo sumo pueden caber en un pequeño librito de ochenta páginas—, pero imponentes por la concreción y el agudísimo espíritu que los alienta y por la conciencia cabal que representan. A través de ellos se plasma vigorosamente su fe en la individualidad, lo cual no deja de ser sino una característica más de su auténtico genio español. Por esto decimos que su cátedra es cátedra de individualismo y, en apoyo de ello, copiamos de su famoso prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música,* de Joaquín Turina, las siguientes significativas palabras: "Creo que el arte se aprende, pero no se enseña. Cuantos pretenden dogmatizar en arte, no sólo se equivocan lamentablemente, sino que perjudican al arte mismo que con oculto orgullo simulan proteger. Siga, pues, cada cual su gusto y sus tendencias: de ese modo, divierta o no a los otros, conseguirá, por lo menos, divertirse a sí mismo... que no es poco. Además que, quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas más probabilidades de divertir también a los demás..."

Quisiéramos que esa prédica estética de Manuel de Falla fuese ampliamente difundida y comprendida y, por ello, nos vamos a detener en comentar ésta y otras agudas frases que nos ha legado. En esencia, un artista consciente como él nos presenta su personalidad en for-

ma elocuente, tanto en su obra específica de creador como en su obra de pensador, si es que pueden ambas ser consideradas separadamente. No pueden considerarse por separado, porque la obra del músico alienta la del esteticista, y viceversa, fundiéndose ambas en lo que es una cabal presentación de una personalidad cierta. Con mucho, el verdadero sentido del arte está en ofrecer sintéticamente los auténticos valores espirituales de una personalidad. Es decir, que no hay arte bueno ni arte malo, sino personalidades legítimas o no, que toman el arte como vehículo noble y abstracto de exteriorización. Por eso, cuando una personalidad es tan vibrante, y sobre todo tan consciente como la de Manuel de Falla, sus escritos pueden ser vehículos de manifestación tan auténticos como su obra musical, y ello es porque los grandes hombres no pueden sino dar frutos de viva semejanza.

Obsérvese en la frase citada dos pequeños —aparentemente pequeños— detalles. Uno se refiere a la enseñanza dogmática, conservatorial, académica, del arte, y lanza un dardo a todos aquellos que pretenden enseñarlo, calificándolos de orgullosos, porque pretenden tener el monopolio de la protección de una esencia espiritual que, a menudo, ni siquiera comprenden en su verdadera significación poética. Esa alta esencia se concreta en aquel "divertirse a sí mismo..., que no es poco", lo cual no es sino una ampliación de la vieja sentencia socrática "conócete a ti mismo", desde que mal se puede divertir uno mismo —y obsérvese el sentido trascendente de la diversión, que se desprende de la observación de Falla— si no se conoce uno a sí mismo. En esta frase debemos hallar una apología de la personalidad, de la conciencia, de la propia responsabilidad del artista creador. Pero Falla va aún más lejos, en el camino de una mística creadora, cuando, a una encuesta que le hace la revista francesa *Musique,* en 1929, declara que sus aspiraciones le llevan "hacia un arte tan fuerte como simple, en el que estén ausentes la vanidad y el egoísmo, cosa bien difícil de conseguir". Y es que la vanidad y el egoísmo que se transparentan en nuestra cotidiana lucha por la vida, en nuestro cotidiano vivir en relación con los demás, se transparenta también en la obra de arte. El arte es, ciertamente, una quintaesencia del espíritu y, como tal, revela virtudes y defectos. El artista que se sabe —o se cree— genio, corre el riesgo de producir obras discursivas, elocuentes, enfáticas, dirigidas a asombrar y absorber a las gentes a quien tal arte va dirigido. Es, en consecuencia, un arte que se envanece a menudo de sí mismo, rodeándose de sabias estructuras técnicas. Esa vanidad puede transparentarse aún en artistas imponentes, como en un Beethoven o en un Brahms. Pero esos artistas citados no son, gracias a Dios, egoístas. El egoísmo, en parte, es un pecado tan per-

nicioso que apenas podría citarse un artista realmente egoísta, pues la propia historia se encarga de borrarlo de sus páginas. A menos que considerásemos a la vanidad como una forma sutil de egoísmo, lo cual nos llevaría por muy largos senderos...

También sobre ello nos aclara algo Manuel de Falla, cuando, en 1925, en declaraciones hechas a la revista *Excelsior,* reproducidas después en la *Revue Musicale,* dice textualmente: "Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para sí, sino para los demás... Sí, trabajar para el público sin hacerle concesiones: he aquí el problema. Esto es en mí una preocupación constante. Es necesario ser digno del ideal que se lleva dentro y expresarlo, estrujándose: es una sustancia a extraer y algunas veces con un trabajo enorme, con sufrimiento... y luego ocultar el esfuerzo, como si fuese una improvisación muy equilibrada, como los medios más fuertes y seguros." He aquí unas frases que sí podrían sustentar toda una cátedra de estética aplicada, porque son reveladoras de un inconmensurable amor al arte y a la humanidad. Manuel de Falla sabe bien que el arte es, ante todo, él mismo, la representación fidelísima de su rostro espiritual y, sin embargo, habla de estrujarse a sí mismo, de sufrir y de disfrazar su sufrimiento para hacerse digno del ideal que lleva dentro. Eso es ir, por cierto, muy lejos, en el camino de una ascética expresiva que, fuerza es reconocerlo, sólo se da en los grandes místicos del arte español, como Santa Teresa, como San Juan de la Cruz, como Manuel de Falla.

No es de extrañar, pues, que esa espiritualísima visión del arte que tiene Falla le lleve a aborrecer todo cuanto refleje técnicas tradicionales o académicas. Se siente atraído por "todo lo que represente una renovación en los medios técnicos de expresión, aunque la realización, por desgracia, fuese imperfecta". Son sus palabras textuales. Expresa además: "Creo que el progreso en la técnica de un arte, así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deban contribuir a su más grande expansión, son debidos frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a leyes eternas e inmutables." Y así nos aclara don Manuel el origen de las leyes del arte —las llamadas leyes del arte...—, surgidas de procedimientos arbitrarios, pero de lúcidas mentes que no vacilan en emplearlos cuando su personalidad, su conciencia artística, libre y señora de sí misma, se lo reclama. Ya Beethoven lo había dicho con estas inolvidables palablas: "No hay regla que no se pueda suprimir en beneficio de lo bello." Lo bello, en este caso, no es el concepto filosófico o estético de la belleza, sino lo que el artista cree sinceramente que es lo bello, porque al fin de cuentas, el arte es él mismo. El arte

no existe. El artista es lo que sí existe y, entonces el arte, como diría Antonio Machado, es algo de lo que hacen los artistas. Esta es, tal vez, la única y legítima definición del arte; pero nos quedaría por definir al artista, lo cual, creemos, es fácil: es la persona que plasma su personalidad por medio de obras concretas. O sea que no es un artista quien escribe un tratado o quien realiza una operación de bolsa, porque esas cosas no determinan su yo pensante y su yo sensible en forma coordinada e integral. Sí lo es, en cambio, un filósofo, un pintor, un literato o un músico, porque, a través de la materia, expresa sus más hondas intuiciones de ser viviente. Y como vive en una época determinada y pertenece a una raza determinada ambas constantes determinan su razón de ser y condicionan su espíritu y su actitud.

Y ya que hemos tocado el tema de la raza pasemos a otra preocupación estética de Manuel de Falla, cuando se declara a sí mismo no músico nacionalista, sino músico español. Es necesario aclarar las diferencias, porque a buen seguro Falla hubiera desaprobado para sí el mote de "nacionalista" que muchos musicógrafos le colocan cómodamente. Lo cierto es que el término "nacionalismo" supone, ante todo, un "ismo", un camino trazado, una escuela con una tendencia uniforme de la que no se puede uno apartar. Manuel de Falla tenía ideas muy firmes respecto a todos los "ismos", de modo que no nos sería muy difícil inventar una respuesta y atribuirla a don Manuel, con la seguridad de que él habría de manifestar su aprobación. Podría muy bien haber expesado: "Si yo hablo en español, si yo siento en español, si, al fin y a la postre, yo soy español, mi camino artístico está trazado por mi propia idiosincrasia de hombre español. ¿Cómo podría ser otra cosa que español? ¿Cómo mi arte podría ser otra cosa que español, si mi arte es yo mismo? Por consiguiente, el término "nacionalista" sobra. Yo no me propongo ser español. Me basta con serlo." Pero entonces sí: defiende ese pensamiento y esa actitud española con una tenacidad impresionante. Y no sólo en su obra musical, sino en su prédica altísimamente convincente por lo sincera y honda. Es interesante observar cómo enlaza sus conceptos antiacadémicos con la conciencia de su responsabilidad racial cuando expresa: "La música únicamente puede ser la expresión de una individualidad. Ninguna "escuela" puede componer música, pero puede, en cambio, frustrar la individualidad de los jóvenes artistas. Jóvenes compositores: tengo ya la edad suficiente para exhortaros a que habléis libremente, según os dicte vuestro propio corazón. Esta libertad es la cosa más difícil de alcanzar, pero es también la única cosa digna de conseguirse... Por eso tengo singular encono contra el formalismo germánico. Schubert y Mendelssohn hablaron, sin duda, según su más íntima aspiración,

pero no puedo admitir que el arte de tales compositores (ni el de ninguno) construya una forma estereotipada de música. También tenemos nuestros académicos en España que hacen escribir a sus discípulos un cuarteto a la manera de Beethoven. Pero esta "manera" excluye, por supuesto, todo lo que el sentimiento del músico joven tiene que decir, porque la manera de un extranjero como Beethoven u otro cualquiera, por fuerza no podía conocer nada de la música especial implícita en nuestro paisaje español, en el semblante y en el acento de nuestras gentes o en el contorno de nuestras montañas. Análoga tarea no es buena para nada, salvo para aburrirse."

No insistiremos en aclarar el término "aburrirse", al cual da Manuel de Falla tanta importancia, como hemos querido demostrar más arriba cuando aludimos al concepto de la "diversión". Nos referiremos a algo que nos parece más fundamental en los conceptos expuestos y que se refiere exclusivamente a un aspecto técnico de verdadero interés. No cree en las formas estereotipadas de música don Manuel, y en ello debemos hallar una lección artística de suma importancia. No creer en las formas estereotipadas significa, a la larga, creer que la técnica del arte no es única. Que, en definitiva, no existe la técnica del arte, desde que es un algo que es impuesto desde afuera a la personalidad del verdadero artista. El artista debe, pues, crear su propia técnica y cuanto más propia sea esa técnica más propia será la expresión de su individualidad. Desde luego que nadie vive aislado y también un artista se forma por influencia, pero que esas influencias sean efectivamente aquellas que casen entrañablemente con sus más profundas intuiciones y le ayuden a desenvolverlas. Que no sea la prestigiada técnica universal, conservatorial, la que inhiba nuestro pensamiento. Que sepamos siempre que todas las puertas están abiertas para nosotros. Que no tengamos frente a nuestro camino un muro de contención espiritual, sino un amplio cielo abierto que nos permita crear siempre a nuestra imagen y semejanza y no a imagen y semejanza de otros que, por grandes que sean, son extraños a nuestra personal idiosincrasia. Y por ello un compositor español que escriba una sonata dentro de los moldes académicos extraídos de la importante escuela de sonatistas austroalemanes no puede, en conciencia, revelar un auténtico españolismo, por más que el tema de la obra haya sido extraído del cancionero popular español. Y cuando decimos los moldes no queremos aludir tan sólo a la forma, a la estructura morfológica de la composición. Nos extendemos también a muchos otros aspectos técnicos como serían la armonía, el contrapunto y la utilización de ciertos recursos instrumentales, a los que no se puede tener por clásicos, pero que han pasado a ser académicos.

"Creo modestamente —dice Falla en su ya citado prólogo a la *Enciclopedia de Turina*— que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca (a menos de perseguir una idea especial) para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas... Creo que el arte debe servirnos actualmente para hacer música tan natural que, en cierto modo, parezca una improvisación; pero de tal manera equilibrada y lógica que acuse en su conjunto y en sus detalles una perfección aún mayor que la que admiramos en las obras del período clásico hasta ahora presentadas como modelos infalibles." Habría que aclarar algo con respecto a esos términos tan empleados en arte que pretenden una infalibilidad, una perfección. Esa infalibilidad, esa perfección no se produce en la obra de arte sino cuando ella es un retrato cierto de la personalidad de un autor. A él corresponde entonces determinar la medida de su obra y también decidir, basándose en su más profunda intuición, si la obra puede quedar *sin terminar*, porque en la *no terminación* ocúltase muchas veces un secreto más del arte. Es esto algo que conocen mejor los pintores y los escultores que los músicos.

El arte, como alguien ha dicho, es siempre una promesa; nunca una realidad. Lo acabado de la obra, su proporción, su equilibrio, su morfología, su elaboración técnica, son cosas que deben nacer y producirse sólo a impulsos de la misma obra, porque ella se da a sí misma su propia razón de ser.

Todo ello, como es natural, debe propender al desenvolvimiento artístico de "idiomas propios" en los cuales la característica racial se manifieste con legítima autoridad y con aguda intensidad. Pero, claro está, la cosa no acaba aquí, porque aun siguiendo el lenguaje propio, el lenguaje que queremos llamar "racial", es fácil caer en cómodos "clisés", bebiendo demasiado despreocupadamente en manidos pintoresquismos folklóricos. Estos pintoresquismos nutrieron en su momento —finales del siglo XIX— la aparición de las escuelas nacionalistas europeas que nos han dado nombres tan ilustres como los de un Rimsky-Korsakof o Borodín, en Rusia; Smétana, en Checoslovaquia; Grieg, en Noruega, etc. Bien que esas escuelas nacionales surgieron como resultado de una lógica evolución del romanticismo y los compositores que las mantuvieron fueron todos ellos hondamente sinceros, un peligro se cernió sobre sus actividades: el de caer en la tarjeta postal, fácil y abigarrada de colores turísticos. Y entonces el arte corrió el riesgo de adocenarse, poniéndose bajo el amparo de una etiqueta

nacionalista más que bajo la sugestión de una personalidad noblemente sensitiva. Mucho de esto podemos aplicarlo también a un Albéniz, que reviste un españolismo pintoresco en una euforia pianística de corte romántico internacional y, así, se asegura un éxito mundial sin precedentes en un músico español. Porque Albéniz, como todos los otros nacionalistas románticos europeos, ofrece a la exportación artística aquello que el extranjero supone más característico de los distintos pueblos. De Rusia se imponen las danzas cosacas y ciertos manidos orientalismos; de Hungría, los contrastes de ritmo y languidez de la czarda; de España, el flamenquismo a ultranza. Y, pese a quien pese, ello no es, al fin y a la postre, ni el alma rusa, ni el alma húngara, ni el alma española. Véase otra reflexión de Manuel de Falla sobre este importantísimo tópico: "Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes populares vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla."

Claro que esto lo escribe Falla en 1925, hallándose ya a considerable distancia de sus primeras obras de tono más bien pintoresco, como serían la ópera "La vida breve" (1905), las "Siete canciones populares españolas" (1914) y el bailado "El amor brujo" (1915). En 1925, su pensamiento estilístico ha sufrido ya cambios sustanciales. Ya ha compuesto "El retablo de Maese Pedro" y tiene en carpeta su importantísimo "Concerto" para clavicímbalo e instrumentos, que es una síntesis del templo español puesto en sonidos.

En esta faceta de su pensamiento racial es Falla personalidad muy similar a la del compositor húngaro Béla Bartók, y ello se debe, posiblemente, a que España y Hungría tienen problemas similares que despejar ante la equívoca contemplación de todo el mundo. Son ambos países en los que la influencia gitana ha calado hondo, subvirtiendo y configurando un folklore al que ha impregnado de exageraciones colorísticas y de exteriores arrebatos que poco o nada tienen que ver con lo legítimo del alma artística de esos pueblos. Béla Bartók, como Falla, llegan a una madurez en que ya no les importa el éxito y la difusión de sus obras, sino que sienten con aguda conciencia esa concreción del arte íntegramente racial. Serge Moreux, al escribir la biografía de Bartók, aplica la clara denominación de "folklore imaginario" a la última etapa creadora del genial músico húngaro. Esto es, en esencia, lo que persiguen tanto Bartók como Falla, para evitar caer en lo convencional, que es la muerte de la obra de arte como tal. "Su-

peración del pintoresquismo, ahondamiento en la entraña de la música popular española", nos dice Federico Sopeña. Y en tal sentido la influencia de Manuel de Falla se ha de ejercer sobre la poesía de un Federico García Lorca, quien estudió música con don Manuel y pudo aplicar su consejo a una superación estilística, apretada espiritualmente, de sus formas poéticas.

He aquí, esbozada en pocas palabras, toda una actitud estética que Manuel de Falla nos propone en sus breves escritos. Los escritos, en realidad, no significan nada. La teoría es muy bella, pero inútil si no puede ser llevada a la práctica. Pero la lección de Manuel de Falla no es tan sólo la que podríamos desprender de estas breves reglas espirituales de honestidad artística. Sucede que Manuel de Falla inventó antes el ejemplo que la regla. Es decir, que no se basó en sus reglas estéticas para realizar su obra musical, sino precisamente al revés: expuso su doctrina porque la aprendió mientras escribía su música. Así su prédica se nos aparece mucho más sólida porque es el fruto de una hondísima experiencia. Piénsese que si su pensamiento es sólido su obra artística lo es mucho más, porque es en la abstracción donde encuentra el espíritu humano la verdadera razón de su existencia. EDUARDO GRAU.

INDICE DE EXPOSICIONES

SOROLLA, EN EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES.

El Círculo de Bellas Artes, cuyos buenos propósitos son ya conocidos de nuestros lectores, ha inaugurado su nueva etapa con una exposición de lienzos de Sorolla, pintor de público y crítica seguros.

Ha hecho bien el organizador de la exposición, señor Zarco, en centrar la muestra sobre una faceta de las muchas que puede presentar el pródigo artista valenciano. Esta vez han sido los jardines. Hasta se le ha podido añadir "de España", con lo cual el homenaje quedaba sólo a falta de música de Falla; pero preferimos la sobriedad, que ya indica una posición más serena, pues el resultado de la contemplación nos lleva a añadir "in mente" la geografía, pues los lienzos expuestos —más de cuarenta— ofrecen la mayor variedad de climas, aires y luces.

Sorolla fué un indiscutible maestro. Casi nos atreveríamos a decir que no conocemos otro caso de igual facilidad de paleta y de seguridad visual como la del artista levantino. Recordamos, con motivo de esta exposición, cierta pasada visita nuestra a Valencia, en donde se hizo

una sensacional exhibición de sus cuadros, que no hemos visto repetida ni siquiera en el museo que lleva su nombre; pero no es ahora ocasión de los recuerdos, y sí de registrar esta exposición, que tiene un gran interés, porque a través de ella podemos atender a la "construcción" de una pintura fundamental en su tiempo, ya que figuran numerosos bocetos y cuadros "interrumpidos", que son los que mejor dan idea de un proceso y de un modo de hacer.

Creemos que Sorolla no tiene demasiado que ver con el impresionista, cosa que, tras largo análisis, puede ser un mérito a favor del pintor valenciano. Sorolla crea el "sorollismo", de tan malas consecuencias cuando no es el inventor quien realiza el cuadro. No olvidemos que, en su época, Joaquín Sorolla fué un innovador; "eso" que, con más o menos alegría, llaman algunos un ""revolucionario", lo cual, a fin de cuentas, sólo quiere decir que fué fiel a su época, a su tiempo y a sí mismo, tres cualidades que son más que suficientes para que su nombre quede en el mejor puesto de las antologías. Si a esto añadimos que a su posición estética —siempre discutible— unía la más asombrosa facilidad de oficio que hemos contemplado para captar la realidad e incluso, a veces —raras veces—, para superarla, habremos llegado a unas conclusiones que hacen del sorollismo un apartado trascendental para la historia de nuestra pintura moderna. Sin duda, es Sorolla un antecedente y un precursor, títulos estos que siempre se le han regateado, aunque su prólogo no sirviera para mucho en aquellos que le siguieron, que en su mayoría se limitaron a ser unos imitadores, no aprovechando las circunstancias que podían haber extraído de esa aportación a la pintura de su tiempo.

Cuando de un pintor decimos que es capaz de pintar "todo", hemos expresado un mérito, aunque es de rigor pensar que quien es capaz de tanta y desmesurada extensión tiene que carecer forzosamente, a no ser un genio universal de la pintura, de otras cualidades íntimas, que en Sorolla se acusan en la ausencia de lo mental por lo espectacular.

Sorolla, como fiel levantino, fué el amigo del sol "metio" en los lienzos, los mediodías y efectos y luces que, hasta él, nadie había realizado. Quede al margen la consideración de que si esa facilidad de asombro era útil o no a la propia pintura o si con ella se cumplían requisitos imprescindibles; pero sea como fuere, sus cuadros tienen para siempre la impronta de una mano y una retina de privilegio, y, en algunos casos, la gracia o ternura que se imponía sobre los ojos para unirse a la mirada que todo lo descubría, aunque en ocasiones no lo analizara.

La colección expuesta es excelente y permite contemplar los aires

más diversos de nuestra geografía, desde las brumas del Norte hasta el trallazo del Sur. La luz y el sol tienen sobre los jardines la extensa gama que podemos hallar en el más variado viaje por nuestra geografía. El sorollismo triunfa sobre todas las dificultades de aprehensión. No encontraremos la intimidad, el hondo acento de un paisaje de Regoyos —el mejor definidor, a nuestro juicio, de un impresionismo español—, su oculto mensaje o su profunda poesía, pero sí una maestría de ejecución, un dominio del oficio del cual, como cita, no se podrá prescindir ya en ningún gran recuento de nuestra pintura.

Sorolla es muy superior a esta muestra. Eso no hace falta decirlo, y de sobra lo saben los organizadores, pero sí es necesario remarcarlo para que las nuevas generaciones no crean que el pintor queda solamente "ahí". Siempre es necesario precisar los términos para serenar los apasionamientos y lograr que los ánimos adopten una inteligente posición cartesiana. Ojalá llegue el día en que exista el acuerdo común, a la manera francesa, de exaltar por igual a unos y a otros, o sea a todo aquello que de verdad sirve para signar los méritos y aportaciones de una nacionalidad. Ese día feliz en el cual todos aprendan a situar la pintura en su tiempo y en su espacio, y a no intervenir una opinión estética particular sobre las más importantes del concierto general, ese día creo que habremos ganado algo, por lo menos, a pensar y a sentir bien, con ese equilibrio y principio de razón que tanto elogiaba el buen Palomino al referirnos la vida del pintor Antonio de Pereda.

La pintura abstracta del pintor dominicano Peña Defillo.

Fernando Peña Defillo presenta una exposición de pintura abstracta. Cumple con un deber de tiempo, y cumple consigo mismo, y, además, y esto es lo importante, cumple con la pintura.

Ese "algo" que sólo existe por razones estéticas, su causa mayor e inmediata, tiene en la obra de este artista una bella demostración, y aquí lo bello —palabra de gran peligro— no resta nada a lo esencial, y lo esencial en Peña Defillo es que la realidad objetiva de la pintura es la que establece por sí sola el ritmo, el color, la forma, los postulados eternos que son idealistas en Mondrián o Nicholsons y que son pintura abierta, desgarrada en la pura abstracción, sin que esto quiera decir que ni el orden, ni la arquitectura íntima se hallen perdidos.

Evidentemente, hay una dosis grande de poesía en estas telas al buen estilo de un Tal Coat, da Silva o Dova; pero en Peña Defillo la poesía surge entramada en la materia, confundida con ella misma; a veces es expresión tal, que su obra parece un reducto de lava precioso detenido y salvado en su caída por milagro de pincel.

Estamos ante una pintura que, tendiendo siempre a ser bella, es honda, con esa significación que posee siempre la pintura hispánica, pues ya hemos apuntado alguna vez que el abstractismo encontrará su mayor fuerza, y su raíz mineral, en los maestros españoles, en el revés que nunca acertarán a ver los que sólo ven la pintura por la anécdota y no por la pintura, a esos que no les gustarían "Las Meninas" si el cuadro estuviera cambiado de su posición "natural", y que no por eso dejaría de poseer iguales valores plásticos.

La pintura de Peña Defillo, bien ordenada, conjuntada, nacida en pensamiento y salida del corazón por conducto de mano sabia, podemos afirmar que simplemente "es". ¿Qué más? El darse cuenta o no, es cuestión que ya no compete al autor, sino al espectador, que sólo por serlo tiene ya deberes que cumplir, pues no basta sólo mirar, sino entender.

Peña Defillo, con esta exposición, ha entrado en el orden internacional que alcanzan los que sienten y padecen más.

FEITO.

Gran exposición la realizada por Feito en la Sala Urbis. No hace muchos años advertimos que Feito era uno de los llamados a integrar la última escuela de París. Así ha sido. Como siempre, con nombres españoles.

Habría que tener en cuenta —muy en cuenta— este hecho, para nosotros trágico, de la emigración constante de nuestros mejores artistas, o parte de ellos, a las tierras francesas. Como el suceso es muy vivido por nosotros, podemos advertir que todos lo hacen con pena y por obligación hacia su obra y hacia sí mismos, ya que es imperativo en el artista que su esfuerzo y su aportación sean reconocidos. Feito es uno más —y de los más importantes— que ha iniciado este viaje que podíamos titular de éxodo, y que tanto mal hace a nuestra pintura y a su proyección en el mundo. La falta de comprensión, de aliento, y la carencia de un mercado, de una minoría llamada a satisfacer esa comprensión y ese estímulo, son las causas primeras. Nuestros coleccionistas son escasos, muy escasos, y siempre del mismo género de pintura. Cualquier comparación con otro país europeo nos llevaría en ese aspecto al último lugar. No olvidemos que si hoy queremos comprender y admirar en toda su extensión el arte impresionista francés, tenemos que acudir a las colecciones particulares de Alemania y de Suiza, pues coleccionistas de esas nacionalidades fueron los que en su día compraron los lienzos que valen millones. El caso de nuestro Solana puede ser sintomático. Durante su existencia, aun vendiendo a

precios muy baratos no logró "colocar" su obra. Ha tenido que venir la muerte —ese gran protagonista español— para que alcance su valoración justa.

Carecemos de una minoría intelectual capaz de perseguir y formar unas colecciones de arte contemporáneo. E incluso la aristocracia, con marchamo de inteligente —no demasiado abundante—, llegada la hora de la compra de lienzos encarga al pintor "de moda" el consabido retrato para colocarlo encima de un sofá a igual que hace la plutocracia o el nuevo rico, con lo que el mal gusto —salvo excepciones honrosas— iguala a unos y a otros. Conocemos muchos casos de ilustres y habituales asistentes a exposiciones de "vanguardia" sobre cuyos cuadros hacen elogios tras elogios, y se forman discusiones con altos vuelos; pero jamás han comprado un cuadro sobre los cuales tanto especulan y hablan y que, llegado el momento de la necesaria compra para la decoración de su mansión, más o menos señorial, los lienzos llevan la firma de los pintores más denostados por los propios compradores en las exposiciones "intelectuales" donde hacen brillar la ironía y prodigan los gritos de asombro y elogiosa exclamación. El resultado es que el pintor "felicitado" por su importante aportación, se encuentra luego desasistido por esta especie de turba social, y el éxodo se impone.

Muchas consideraciones surgen a la pluma; pero por hoy quedan apuntadas. Y quede también en apunte la magnífica muestra abstracta de Feito, hoy en el concierto internacional, y en donde se ratifica esta espléndida raíz ibérica en nuestros artistas dentro de las más diversas tendencias. Los cuadros de Feito, ahora en violento juego de negros y blancos, en eclosiones plásticas tienen un antecedente en los maestros españoles y nos llevan a pensar en Zurbarán. La expresión varia: pero el impulso plástico y ese sabor de estameña y barro que tiene siempre lo español queda presente en esta muestra, que es la contribución cabal de un artista al que hace muchos años auguramos el triunfo que ahora ha conseguido en París, como no podía por menos de suceder.

"La Escuela de Madrid".

Casi todos los años, y sin casi, existen una —o dos— exposiciones reunidas bajo el nombre de "Escuela de Madrid". El título que dimos hace años a una agrupación de pintores ha tenido fortuna y ha servido para definir una manera de ser y de estar en la pintura en un tiempo y en un espacio determinados. Bajo el triángulo que forman los apellidos de Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia, una serie de

pintores ha seguido una ruta plástica que tiene a Madrid como tema de su obra, y no sólo como tema, sino como signo de una posición estética. La Escuela de Madrid ha sido —con variada fortuna— la descubridora de un paisaje natural y urbano, y a la pintura se ha incorporado una temática que en ellos tiene a sus inventores. Desde Vallecas a campos de Jadraque, una nueva geografía se ha insertado en nuestra historia contemporánea, y con ella, otra historia de Madrid. que el Ayuntamiento haría bien en aprovechar para enriquecer su pinacoteca, cosa ésta más importante de lo que pudiera parecer, pues en la obra de algunos de estos pintores se hallan reproducidos paisajes madrileños desaparecidos recientemente y que han sido "salvados" del olvido gracias a este buen amor que los componentes de la Escuela han sentido por la ciudad. A ellos se debe la formación de un pequeño núcleo que tiene a Madrid como centro de definiciones, y esto también es importante, y mucho más de lo que puede parecer a primera vista.

Un signo poético define —entre otros varios— a los componentes de esta Escuela. Todos llevan a la pintura —sin previo y determinado propósito— un aliento lírico que se desprende, por fortuna, de la misma pintura y no queda aislado como anécdota circunstancial; aunque cada pintor posee maneras y modos propios y su agrupamiento se debe más al impulso de partida que a la obra y a sus posibles similitudes entre una y otra. Y precisamente en esa variedad de expresión radica el mayor interés de la nueva Escuela de Madrid, pues si bien se parte de un prólogo emocional muy parejo, la forma de darle expresión es completamente diferente y poca relación guarda entre sus componentes.

La exposición, presentada en el Círculo de Bellas Artes, adolece de prisa. La mayoría son cuadros elegidos entre restos de taller para cumplir el compromiso. Y esta circunstancia se repite con demasiada frecuencia, tanta, que casi tememos asistir a cada convocatoria "madrileña" a una exhibición pobre, de saldos pictóricos, que al pasar de los años, han ido quedando en los estudios de los pintores.

No faltan en esta lista nombres muy representativos de la Escuela, y alguno sobra, pues su pensamiento y formalización se separan del signo de la agrupación, sin que ello quiera decir, ni mucho menos, que su obra desmerezca por esa ausencia "madrileña"; pero que nada tiene que ver con las características de unas generaciones muy determinadas en su posición sentimental y plástica.

Entre los participantes han acertado mejor en la elección de sus "restos" Martín Sanz y Juan Guillermo. Los otros, aun con méritos ciertos, han podido hacer envíos más en consonancia con su nombre y fama.

RUEDA.

Conocimos la obra de Gerardo Rueda hace años. Asistimos a su proceso. Y podemos asegurar que en el magnífico movimiento abstracto español, una de las aportaciones más serias, más conscientes y de mayor personalidad, es la de este pintor, recoleto, silencioso y seguro de que está realizando una obra que surge para unirse al concierto universal del arte que nunca se produjo en una ambición igual y en una hermandad de destino tan alta de miras como en lo abstracto.

España presenta en la pintura, que exige y a la que obliga el tiempo y el espacio, una lista de nombres tan importantes como la que forman, entre otros, Tapies, Canogar, Feito, Oteyza, Saura, Taharrans, Planasdurá, Planells, Zacarías González, Pons, Manrique, etcétera, etc. Y antes del etc., etc., el nombre de Gerardo Rueda, solitario, no afiliado a manifiestos, grupos o estados de opinión —tan necesarios a veces— y construyendo su obra día a día.

La obra de un pintor nace de la experiencia propia, ganada ante el lienzo, recogiendo las aportaciones de otros y llegando a conseguir ese acento indefinible que firma las telas, aunque la firma no se escriba. La pintura se lleva en el alma con el nacimiento. Gerardo Rueda tiene destino de pintor, algo que supera a la simple vocación, a la predisposición o a la satisfacción de pintor. Y los destinos se cumplen, y pocos tenemos ante nuestras generaciones tan limpios y tan claros como los de este artista, con eco propio fuera de la frontera y de esos límites que la geografía marca a veces con raya inexorable.

En el lenguaje universal que va uniendo a la pintura, la obra de Gerardo Rueda ha tenido resabios, buenos resabios del pensamiento de Goebel, cuando en cruda expresión éste afirmaba la necesidad de liberar a la pintura de toda idea, y devolver al hombre el poder creador que consideraba finiquitado.

Los cuadros de Gerardo Rueda nos llevan a un mundo abstracto lírico, en el que podemos hallar a Prampolini, Van Velde o Roger Bissière, aquel que decía: "Lo importante es la poesía que contiene la pintura." O cuando explica: "No deseaba hacer cuadros, sino pinturas de colores a las cuales cada uno pudiera atar sus sueños." Y Gerardo Rueda ha logrado en nuestra pintura abstracta actual poner a la vista del espectador un mundo infinito de sueños y sugerencias. Toda su pintura es un poema en el que varían las medidas de los versos, pero siempre con un contenido poético que se sobrepone a la medida intelectual, con estar ésta muy presente, pues sin estar inserta en la misma materia lo poético es una trampa, un estorbo o un pretexto.

Gerardo Rueda expone hoy en el Ateneo. No ha prodigado mucho la muestra de sus cuadros porque ello nunca es necesario si no se logra o se cree lograr, poder ofrecer un mensaje a los demás. Gerardo Rueda ha sabido eso desde que cogió la paleta entre sus manos, y supo de la responsabilidad que el hecho significaba; del milagro que se le ponía propicio entre las manos y al que había de ganar fuera como fuera; pero nunca traicionarle apoyando la pintura en una fórmula, en una habilidad, en una anécdota o en una función que no entrañara la entrega de uno mismo; de ese afán de crear que tanto se confunde con el "pintar bien" sobre apoyaturas ajenas.

Gerardo Rueda se ha quedado, de verdad, a solas con la pintura; ha sabido del esfuerzo mental y sentimental que era preciso para encontrar a la pintura en ella misma; de comprenderla mejor, de expresarla mejor, sin exigirla un sentido.

Gerardo Rueda, tan dotado para llevar a la tela una representación, conoce bien que debe atender a las intuiciones metafísicas que la forma y el color en libertad sólo pueden exteriorizar, y que la nueva conciencia del mundo hace preciso la creación de otras imágenes que tengan una precisión superior a la directa de la naturaleza y del hombre.

Cuando atendemos hoy a la destrucción de nociones tenidas por inexorables del tiempo y del espacio; cuando los físicos, los químicos y los matemáticos han cambiado las ideas sobre la energía y la materia, el pintor, el más cercano al milagro, se halla ante el problema de tener que hacer algo que esté en relación con las nuevas aspiraciones, y tiene que elegir "el más difícil todavía". Nunca la pintura —salvo la excepción del Giotto— se ha encontrado ante un horizonte tan vacío, tan insistente en la demanda de pedir aclaraciones y solicitar interpretaciones, y ningún pintor consciente puede ahora volver los ojos a otros estados pasados para repetir los descubrimientos.

Gerardo Rueda, desde su primera exposición, estaba ya en trance de descubrir; se adivinaba en cada lienzo, en cada pincelada angustiada. Gerardo Rueda ya ha descubierto a la pintura, y ha dotado a sus cuadros de esa impronta que sólo puede dar el artista que, tras muchos años, ha buscado, pues sólo buscando antes mucho se puede encontrar después. Engaña Picasso al decir: "Yo no busco; encuentro." Puede ser que al final así sea, pero nadie encontrará si antes no ha cesado de buscar. No se daría cuanta del hallazgo "casual", y para darse cuenta de que algo "por casualidad" hemos encontrado, es porque antes, durante muchos años, hemos buscado sin cesar, con hambre, con inquietud, con angustia, con pulso acelerado... Luego, una tarde cualquiera podemos saber, con ciencia y conciencia, que

hemos encontrado algo, algo tan bello como estos cuadros de Gerardo Rueda, sobre los cuales sabemos que la mirada no se ha de cansar jamás.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

ESTIMACION DE SALVADOR RUEDA

Si el destino de todo precursor —como se ha dicho— es perderse definitivamente en la oscuridad, a Salvador Rueda se le ha condenado injustamente al olvido al declararlo la crítica moderna precursor del Modernismo.

El caso de Salvador Rueda es digno de reflexión y estudio, y muy oportuno ahora que va a cumplirse el primer centenario de su nacimiento. Rueda, que se distinguió ventajosamente entre sus predecesores y contemporáneos, gozó, después de padecer la inquina de sus colegas jóvenes, renombre de gran poeta. Y creo que merecidamente. Poseía innato talento poético, hondo sentimiento de la naturaleza, lenguaje vigoroso y colorido, asombrosa facilidad versificadora acompañada por un sentido extraordinario del ritmo. Era lo que puede llamarse sin menoscabo un poeta natural, con enorme fuerza creadora y musicalidad espontánea, que traducía en versos todos los aspectos que la realidad podía ofrecer a su espíritu esencialmente lírico, pero sin el refinamiento de una cultura intelectual muy elevada.

Como lírico, Rueda sentía la necesidad de cantar, de cantar siempre. Y cantó. Cantó un poco al modo de su época, y otro poco adelantándose a su época, y tuvo, además, la virtud de innovar, modificando y adaptando formas y ritmos. Y porque en su poesía había elementos que presagiaban el tránsito tan esperado a algo nuevo y valedero, se saludó en él al gran poeta, y así fué proclamado por España y por América.

Clarín prologó, en 1891, sus *Cantos de la vendimia,* libro que revela, más que los otros, la faz novedosa del poeta, la del esfuerzo por modificar el metro y la estructura de las estrofas y la del intento de comprender más hondamente la naturaleza y comunicarla directamente al lector por impresiones sensoriales o imágenes de gran objetividad. Un año después, Darío, autor ya de *Azul,* escribía el pórtico de su libro *En tropel,* reconociéndole como poeta de raza y fuerza inicial de la renovación poética española. Este contacto con los dos poetas, que persistió durante la residencia de Darío en España, dejó ligeras huellas en la poesía de ambos: un aire rubeniano adquirió por momentos el tono de Rueda y algún ritmo del andaluz se pegó al verso triunfante del poeta americano. Y así, aunque no habían

bebido de la misma fuente, se parecieron exteriormente en algo. Rueda no conocía otros poetas del siglo XIX que los españoles —lo evidencian sus palabras sobre Mallarmé—; Darío, como se sabe, conocía además muy bien a los franceses, parnasianos y simbolistas sobre todo. Y aunque en sus comienzos había seguido, en cierto modo, a Bécquer y a Bartrina, luego se distanció de ellos tanto más cuanto con más conciencia y admiración admitió la influencia francesa. Por tanto, no han de quedar dudas de que si algo de común puede verse entre Darío y Rueda, por poco o indeterminado que sea, esto procede del contacto personal y directo.

A la crítica moderna no podían escapársele ciertas naturales coincidencias nacidas en el cultivo mutuo de una amistad literaria. Y como a Darío ya nadie podía disputarle el cetro del movimiento modernista, y Rueda, por su parte, se resistía explícitamente a su influjo —sobre todo en lo que se refiere a la técnica literaria—, los críticos, en su afán de confinamiento, no han tenido otra alternativa para vincularlo al Modernismo que declararlo su precursor. Resulta así Rueda un precursor tan cercano y tan extraordinario, que él, que debía "ir delante de los demás", "precediendo", según el justo sentido del vocablo, anduvo marchando simultáneamente y de la mano con los precedidos, y sin ser, tampoco, uno de ellos.

Pero he aquí, por otra parte, que tratar de señalar en España precursores del Modernismo es tarea explicablemente inútil, por la sencilla razón de que en España el Modernismo no fué nada más —ni nada menos— que un punto de partida. Esto deberían tenerlo muy en cuenta los autores que destacan, para desmedro del movimiento, su tan breve duración. En verdad que no podía ser de otra manera, si se tienen en cuenta los caracteres del genio español. El Modernismo vale en España como momento de renovación —sí que muy fecundo— y como toma de aliento para empresas poéticas posteriores, que se distinguen con el nombre de Postmodernismo o Ultramodernismo. Ni Antonio Machado, ni Juan Ramón Jiménez podrían ser explicados sin considerar al Modernismo en España como lo que fué: un punto de arranque. Si, contrariando su esencia, al Modernismo se le fija como escuela, hasta su propio jefe, Rubén Darío, no entraría más que parcialmente dentro de ella. Si al Modernismo se le señalan bien definidas y exactas características, no podrían situarse en él más que figuras de segundo orden. Acaso por interpretarlo así, Isaac Goldberg, en sus ensayos sobre Modernismo, excluye todo precedente español y se ocupa, en los orígenes del movimiento, sólo de las influencias extranjeras, especialmente francesas, y de los precursores americanos de Darío, lo cual, si bien llama la atención de Díez Canedo, especialmente

por ver excluídos los nombres de Ricardo Gil, Manuel Reina y Salvador Rueda, halla justificación en lo que dejamos señalado más arriba sobre el alcance del movimiento en España y no en el carácter americano de los estudios de Goldberg, como sospechaba don Enrique.

Si al Modernismo se le pudieran buscar precursores en España, habría que remontarse, por lo menos, hasta el siglo XVII, y entonces tendrían razón los que tratan de explicar el movimiento por sus afinidades con el gongorismo, y Fray Candil sonreiría de nuevo llamando a los poetas modernistas "hijos degenerados de Góngora". Pero el Modernismo sólo puede agregarse a Góngora, no por común actitud estética frente al arte, no por impregnamiento real y obligado, sino por dilección particular de un autor. Como dice muy bien Gonzalo Sobejano, "al modernista le interesan estéticamente todas las épocas y escuelas de la poesía, en tanto que con ellas puede hacer recreaciones adrede y demostrar así una especie de erudición de poeta".

Hasta que el Modernismo acaba de definirse como punto de partida de la renovación literaria en España, varios intentos se habían producido ya, algunos con fugaz éxito popular y otros que no fueron más que un esfuerzo frustrado desde el comienzo. Algunos ni siquiera lograron salir de la propia manera romántica contra la cual reaccionaban. Nadie pudo escapar impunemente a la influencia de las características literarias de aquella época. Se vivió dentro de ellas, y los que se apartaron no lo hicieron sin antes haber pagado su tributo de desidentificación. Los que vivieron aquella fecunda época de transición del Romanticismo al Modernismo, si no fueron creadores, en el sentido más riguroso de la palabra, pudieron abscribirse sin vacilaciones a la nueva corriente; pero si lo fueron, bien se lanzaron en ella para modificarla sin excederla, o bien trataron de sortearla, sin dejar, empero, de recibir su influencia de algún modo y en algún sentido. Este último nos parece el caso de Salvador Rueda.

Notas características de la poesía de Rueda —lo han destacado todos sus críticos— son el color y la música. Como buen poeta de su tierra, Andalucía, pinta con colores fuertes, encendidos y dorados. No por gusto sus contemporáneos le llamaron colorista desde sus primeras obras y como tal hizo escuela. Para el color es el estilo de las cosas, su caracterización. Por el color los objetos muestran su individualidad, su esencia. Se diría que su alma. Cuando pinta, Rueda no se aparta por lo común del color propio y característico; pero carga las tintas para destacar la presencia ontológica de las cosas. La actitud del poeta frente al color es de captación sensible, receptora. Contrasta, en consecuencia, con la de los parnasianos y modernistas, que pin-

tan dando ellos el color a las cosas, el que la sensibilidad de cada cual estima más apropiada, no para mostrarlas en su ser íntimo y verdadero, sino para embellecerlas y brindarlas en una estampa idealizada subjetivamente. Por eso, en éstos el colorismo es expresión natural de un sentimiento, en tanto que en Rueda lo es de una impresión. Cálese en los epítetos coloristas de este poeta y a poco de analizar se verá que ellos conforman por lo común una determinación puramente objetiva, donde lo peculiar es una marcada tendencia a la sustantivación del color. Como ejemplo, repárese en los siguientes versos extraídos de diversos poemas:

I. *hollando los valles de* VERDE *cubiertos*
II. RUBÍ, PERLA *y* ORO, *azul, rosa y grana* (La luz pasa)
III. CORALES *las piedras,* RUBÍES *las aguas.*
IV. *muestra el horizonte* CANDELAS DE GRANA
V. *los lagos son* ORO, *las crestas son* LLAMAS.
VI. *y lacia extiende su* VERDOR *la parra.*

Su actitud frente a la música es semejante, puesto que nace de su concepción becqueriana de que "todas las cosas cantan un himno a los oídos que saben escucharlo —recuérdese la Rima I de Bécquer—, todo tiene su melodía interna, que no se expresa con notas, pero que hace llegar su canto a nuestro espíritu". En Rueda nada de música reminiscente, ni de música lejana, ni de "aires suaves". La suya es música de fronda, orquestal. Es sinfonía de la vida. Salvaje a veces, vibradora, agria en el canto quejumbroso de la carreta; pero encantadora cuando es "el sauce una lira y el álamo un arpa".

Para acompañar esta música no necesitó Rueda acicalar ni tornear acabadamente sus versos, le bastaba con ajustarlos al tono del instrumento natural que pulsaba. Por eso quedan justificadas las imperfecciones formales con que se tropieza a veces en la lectura de algunos poemas. La suya, evidentemente, no era música de salón.

No puede decirse que la poesía de Rueda fuese popular; pero no hay que olvidar que si bien fué poco a poco ensanchando su cuadro, Rueda había nacido poeta regional; y aunque en algunos momentos tendió su mirada al universo entero, no perdió su manera primigenia. Era, sí, un poeta asequible al público general y a quien la popularidad no le desagradaba, puesto que la buscaba haciendo concesiones que Darío señaló como causa de su decadencia.

El epíteto culto, escogido, el epíteto raro en cuanto palabra o en cuanto cualidad, que define en los modernistas una tendencia a la suntuosidad formal, digna del lenguaje poético y une a éstos en la tradición literaria española a Góngora, y más atrás, a Herrera, y primitivamente a Juan de Mena, no entra en la preocupación estética de

Rueda sino tardíamente, cuando aquéllos, y especialmente Darío, ejercían una influencia difícil de eludir.

Para notar la evolución en el lenguaje poético de Rueda es revelador comparar el conjunto sustantivo-adjetivo de alguna composición poética de sus primeros éxitos con otra del tiempo de su madurez. En *Candilazo,* por ejemplo, del libro "Cantos de la Vendimia", esas expresiones recuerdan la tradición romántica del siglo XIX, el poeta usa las del tipo siguiente: "Luz funesta", "tormenta ceñuda", "relámpago lívido", trágico drama". En cambio, en *Ascua,* de su libro "Varia", emplea estas otras: "Monocordio griego", "ánfora armoniosa", "pandero morisco", "crótalo bohemio".

Los casos de adjetivación por complementación, muy abundantes en sus primeras obras, ceden paso en las últimas al adjetivo sintético, lo cual es síntoma de una mayor preocupación culta por el lenguaje. Esta preocupación es creciente y puede seguirse paso por paso en la expresión de una misma cualidad. En sus primeras composiciones poéticas habla de "golfo de *oro*", "ráfagas de *oro*", "siesta de *oro*"; más adelante esta cualidad la expresa con el adjetivo más corriente, dirá: "líneas doradas", "mar dorada", "crestas doradas" y, finalmente, en sus composiciones últimas, habrá adoptado el epíteto culto: "áureas ringleras", "mieses áureas" y "áureos racimos".

La sinestesia, que de elemento definidor de una perspectiva personal de la sensibilidad pasó a ser procedimiento buscado por los modernistas, sólo esporádicamente se da en Rueda. No era hombre de rebuscamientos para experimentar sinestesias, ni de excesiva subjetividad para prodigarlas. Pero cuando las halla espontáneamente, las da completas:

Y la fresca música
de tus dulces flautas
trasciende a tomillo
y huele a retama.

Una característica no estudiada y que merecía, sin embargo, por lo distintiva, la consideración estilística, es el *dinamismo,* la impresión continua de vida que fluye de la gran mayoría de las expresiones poéticas de Rueda, así directas como metafóricas. En sus cuadros no hay estatismo de estampa, todo está en movimiento. El momento poético es un acontecer que no se detiene, es el del tiempo en fuga, el de la mariposa que *vuela* y *gira,* el de la cigarra que *canta* y *excita,* el del candilazo que *incendia* y que *pasa,* el de la sandía que se *abre* y *decora.*

De ese atrapar la realidad poéticamente en su acontecer surge el superabundante uso que el poeta hace de los adjetivos predicativos, en versos como los siguientes:

VI. *Gira siempre* RAUDA (La mariposa)
VII. *se asoma* LEVE *riendo.*
VIII. *Apagóse* MUSTIO *el sol de los cerros.*
IX. *abiertos los ojos que* VIVOS *irradian.*
X. *y en los altos castaños* LARGA *se pierde.*
XI. *es la del relámpago que* LÍVIDO *pasa.*
XII. *iba* VAPOROSA *sobre los paisajes.* Etc.

Todo indica que la posición estética de Rueda fué distinta a la de los modernistas y que elaboró su poesía también de manera distinta, aunque algunas veces se confundieran sus ecos con los de aquéllos.

En su estudio sobre el ritmo, publicado en 1894, Rueda declara que el ritmo es inalterable, eterno, y por eso los poetas que transgreden sus reglas inviolables tan sólo pueden tener un éxito efímero. Esta idea significa una negativa rotunda a las aspiraciones modernistas del momento en que fueron vertidas.

Es cierto que Rueda trató de innovar la métrica a base de variaciones rítmicas, pero sus intentos los cumplió sin tener en cuenta el valor del ritmo en sí, sino en cuanto éste no se apartaba del de la poesía clásica española, esto es, del ritmo regular de versos simétricos con acentuación fija, que no era la forma más apropiada para la nueva poesía. El dodecasílabo, que tal vez fuera su metro preferido, lo empleó bien en el esquema de 6 - 6, bien en el de 7 - 5. El de dieciocho sílabas lo prefiere también en la tripartición de 6 - 6 - 6 y ensaya el metro de diecisiete sílabas en el esquema de dos ritmos bien conocidos, 11 - 6. El alejandrino aparece tardíamente en su obra y su forma recuerda más a Zorrilla que a los franceses. Por lo demás, siguió apegado a las formas clásicas.

A Rueda le gusta particularmente elaborar sobre el romance y el soneto. Como lo ha hecho notar el señor Saavedra Molina, al lado del soneto clásico, ensayó también uno constituído por versos dodecasílabos que no halló resonancia en la nueva poética. Su intento contrastó así con el de Darío, que logró poner en voga el soneto de versos alejandrinos.

Se ha hecho notar que en España no se ha realizado hasta hoy un estudio pormenorizado del postromanticismo poético, que convive con el realismo del teatro y la novela en la segunda mitad del siglo XIX. Este estudio es probable que llevara, como en Francia, a la distinción de dos tendencias de matiz realista: la ya reconocida, de carácter *intimo,* y otra, *pintoresca,* que está en el aire porque España no tuvo, como Francia, un Saint Beuve que diera su teoría clara. En esta tendencia, que es fuerza inicial de renovación porque junto a la libertad en el arte proclama los derechos de la fantasía, el aumento de los recursos lingüísticos y la multiplicación de las formas rítmicas, Salvador Rueda ocuparía un sitial de preferencia. A ella le faltó para desembocar en el modernismo la influencia de conjunto del parnasianismo y del simbolismo francés, que sus representantes se empeñaron en rechazar.

¿Qué papel desempeñó Rueda como exponente de esta provincia literaria? Uno muy importante: el de recuperador de las cosas. Siempre color, música, movimiento en la poesía de Rueda. Porque su tema, casi único, es la naturaleza concreta y particularizada. Las cosas, todas y cualesquiera: el pan, la honda, el faro, el cohete. Y, particularmente, los elementos del paisaje: los pájaros, los insectos, las flores, los frutos, las piedras. Y distinguiéndose de las cosas, la mujer, la mujer bajo alguna advocación: de madre, de hermana, de musa, de bailadora. Nunca como *ella,* porque la poesía de Rueda apenas roza el amor.

Esta preferencia por las cosas importa en el poeta no sólo una manera de verlas, de oírlas, de expresarlas, sino también una valoración ordenada de todo lo creado. Las ve, las oye, las expresa, siempre con sentido trascendente. Solamente quien no haya captado esta ordenación trascendente puede hablar de panteísmo en la poesía de Rueda.

El mundo de la materia, del movimiento, de aquello que es tangible, visible o audible, o sea el mundo de los fenómenos, no es algo caótico ni ilusión en Rueda. Es algo —en verdad— contingente y transitorio, pero tiene no sólo realidad ontológica, sino una profunda referencia al orden trascendental, al mundo del espíritu; su razón de ser y su fin se encuentran en algo que le excede y al que se ordena como el signo a lo significado. Al poeta, sobre todo, le está dado —porque sabe entenderlo— descubrir en el idioma misterioso de las cosas esa continua referencia a lo extratemporal.

El idealismo romántico había desconocido este valor trascendente de las cosas, porque las había empequeñecido al transformarlas en meras circunstancias de su yo. Para quien se erige en centro de un mundo en el cual no existen los signos sino como referencias de su "yo", no puede haber nada absolutamente trascendental.

Menos aún el realismo naturalista había querido entender el idioma de las cosas, su permanente referencia a lo eterno. Manifestó las cosas en toda su desnudez; pero no pudo oscurecer su misterio, ni siquiera ocultar su dolor, las *lacrimae rerum* de que habla Virgilio. El hombre puede mentirse a sí mismo, pero las cosas no mienten, sino que se manifiestan en toda su auténtica crudeza.

En medio del ofuscamiento romántico y la ceguera naturalista se alza el verso de Rueda.

Para Rueda hay misterio y sabe leer en el enigma de las cosas:

Vive en cada piedra un ser misterioso
que en vano pretende surgir del reposo
y su propia cárcel rasgar con su ser.

He aquí expresado el misterio de las cosas con su limitación y su

contingencia, pero también el principio de su grandeza. Rueda siente que no en vano se nos ha dicho que variamos las grandes verdades como en espejo y en enigma y que de la consideración de las cosas creadas habíamos de llegar a lo inefable, porque agrega:

Mirad de las piedras las rígidas caras;
...
El que hizo sus duros esbozos sutiles
de un mundo de rostros soñó los perfiles.

Para el poeta hasta las piedras tienen un alma, pero es porque cree que Dios da vida a las cosas y, en este sentido, está derramado en la naturaleza:

Vive en cada piedra un alma cautiva
que está como muerta, hallándose viva,
que yace enterrada y anhela salir;
que espera del juicio final la trompeta
para que, dejando su vida secreta,
sacuda, espantada, su horrible dormir.

Así el alma humana, por medio de los sentidos, encuentra su semejante en el espíritu creador que se manifiesta a través de las cosas. Así queda establecido ese perfecto orden del mundo creado, en cuanto el hombre, imagen y semejanza de Dios, vuelve a El por la consideración de las cosas creadas.

Este sentido trascendente desborda toda la poesía de Rueda. Pero hay una donde está revelado todo el pensamiento poético del autor respecto de las cosas y sus ansias de recuperación de las mismas. Es la titulada "A las vidas perfectas", incluída en su libro *Trompetas de órgano.*

Las vidas perfectas son para el poeta las cosas, todas las cosas creadas. Y son perfectas, no por su insensibilidad, como podría creerse. Nada hay aquí del sentido que Darío expresa en su famoso verso "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo". Las cosas son vidas perfectas porque "ya saben el paso de Dios, como las olas". La del hombre, en cambio, no es vida perfecta, porque para llegar hasta el *Supremo Espíritu* tiene que pasar primero por "el crisol de la armonía eterna", o sea la vida terrenal, y luego ascender la escala de otros "innúmeros crisoles", es decir, sufrimiento, muerte, purificación, etc.

Toda la poesía es una invocación continuada que repite diez veces el hemistiquio inicial: *Venid a mí las cosas,* que recuerda el llamado evangélico. Como diciendo *venid a mí,* que yo os comprendo y os amo:

Venid a mí las cosas maduras de armonía,
pletóricas de ritmos y de temblores sabios
que ya saben del paso de Dios, como las olas,
como las tercas piedras de pensamientos hondos
que entre la azul distancia se vuelven fantasía.

Toda la poesía de Rueda, en definitiva, es esto: un intento de recuperación de las cosas. El poeta, abandonando todo principio racionalista o materialista, se sitúa frente a las cosas para contemplarlas ontológicamente, interrogarlas y encontrarles el verdadero sentido de su existencia a fin de expresarlo poéticamente. Para eso, primero ha de mostrar su *gloria objetiva* —aquella que, según los filósofos, es la que dan todos los seres al Creador por el sólo hecho de existir— por el color, por la música, por el movimiento, para referirlas al propio tiempo al plano trascendental, con lo cual y solamente con ello, podía restaurárseles a las cosas, a través del quehacer poético, el orden perdido y, consecuentemente, su dignidad para el arte.

Por este camino —creo yo— hay que buscar la justa estimación de Rueda.—ATILIO ANASTASI.

Sección Bibliográfica

LOS JUEGOS (1)

Huizinga, el gran danés autor del memorable *Otoño de la Edad Media,* ha sido el primero que en su libro *Homo ludens* ahondó seriamente en la entraña fascinante del juego. De sus investigaciones salió esta definición tan sustancial: "Desde el punto de vista de la forma se puede definir el juego, en breves términos, como una acción libre, sentida como *ficticia* y situada al margen de la vida cotidiana, capaz, sin embargo, de absorber totalmente al jugador; una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad, que acontece en un tiempo y en un espacio expresamente determinados, se desarrolla con arreglo a unas reglas establecidas y suscita en la vida las relaciones entre grupos que, deliberadamente, se rodean de misterio y acentúan mediante el disfraz su extrañeza frente al mundo habitual." A Caillois le parece buena esta definición, considerándola, a la vez, "demasiado amplia y de corto alcance", destacando que "cuando el secreto, la máscara, el vestido, desempeñan una función sacramental, se puede asegurar que no hay juego, sino institución". Mas a veces el vestido, la máscara —teatro, deportes, toros— no está en función sacramental, sino de conexión con el misterio, marcadora de una diferencia entre la realidad y la ficción en lo visible, más señalando que se está en lo insólito, en lo no cotidiano. En ocasiones, la institucionalización de la máscara o el vestido, representativos del misterio que se manifiesta o al que se convoca, no es secreto, sino público, y esa publicidad edifica, pero ya no es juego.

Caillois encuentra menos rica, si bien no tan limitada, esta otra definición de Huizinga: "El juego es una acción o una actividad voluntaria, realizada en ciertos límites fijos de tiempo o lugar, según una regla libremente consentida, pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí, acompañada de una sensación de tensión y de júbilo, y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida real."

Para el propio Caillois el juego aparece "como una actividad: 1) libre, 2) separada, 3) incierta, 4) improductiva, 5) reglamentada, 6) ficticia, entendiendo que estos dos caracteres tiende a excluirse uno a otro". Y añade: "Estas cualidades son puramente formales. No prejuzgan el contenido del juego". Las actividades humanas que provo-

(1) Roger Caillois: *Los juegos.* Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1958.

can el juego son: "la ambición de triunfar en una competición reglamentada gracias al sólo mérito *(agôn),* la dimisión de la voluntad en provecho de una espera ansiosa y pasiva de la sentencia de la suerte *(alea),* la ilusión de revestir una personalidad extraña *(mimicry),* en fin, la presencia del vértigo *(ilinx)."* Como se ve, aquí ya intervienen factores de fondo: la afirmación de la personalidad; la entrega —por superstición, vagancia o aspiración a la justicia absoluta— al azar; el deseo de evasión de uno mismo y el anonadamiento en la confusión, haciendo cesar la conciencia. Y esto aunque se ignore. Por eso, según el juego, así el hombre... o sus necesidades: fortaleza-vanidad, miseria-suerte; pequeñez real-sueño de grandeza; aturdimiento-falta de fe. Aquí ya el juego se pone serio: es una necesidad profunda del hombre. Yo creo, de todas maneras, que el juego es más propio del niño o de los estadios infantiles —hombres o pueblos—, como en el caso de las masas deportivas —espectadoras—, donde se pierde la personalidad, lo que supone la tragedia del hombre superior: del hombre consciente. Es decir, el juego es una actividad infantil e inferior. El hombre no quiere dejar de ser protagonista; no pretende simulaciones, sino realidades. Incluso la simulación del teatro, es un ofrecimiento a la superación, una manera de presentar lo perfecto o un látigo —o un empellón de alas— para despertar la conciencia y devolver su libertad al hombre. O para alumbrarla.

Aun a riesgo de caer en una reducción sociológico-pedagógica, opinamos que el juego es de una gran eficacia formativa para el niño en todas las variedades que propone Caillois en su bello libro *Los juegos,* publicado por Biblioteca Breve, de la casa Seix Barral. En el juego limpio —el *to play fair* de la política teórica inglesa—, es preciso atenerse a reglas, recortando oscuros instintos confusionarios. El niño —o el grande— acata unas reglas más o menos lógicas —o las conviene—, pero necesarias para que haya juego. (En otro orden de cosas, para que haya sociedad y convivencia: quien no sabe jugar no es capaz de convivir, es un elemento antisocial.) En esa atención, el niño y el adulto se forman y conforman. "Por eso la ambición loca, obsesiva, en cualquier dominio que se ejerza, con tal que sea sin respetar las reglas del juego y del libre juego, debe ser denunciada como la desviación decisiva que, en el caso particular, vuelve así a una situación de salida. Por otra parte, nada demuestra mejor el papel civilizador del juego que los frenos que acostumbra a oponer a la actividad natural."

En el hombre —el que no juega, el responsable, el que ha salido del estado de naturaleza al estado civil— es una evasión el juego, o un descanso de actividades más altas, cuando no es una supervivencia

del infantilismo. Frente al *como si* de una clase de juegos, el hombre *es*. El hombre no juega al amor, ni a la conversación, ni al viaje. En estos tres casos el hombre está en actitud creadora, aunque sea personal. Mas el agrandamiento del individuo mejora la sociedad, así como la paz está en el corazón y en el cerebro de los hombres. Jugarse el dinero, asistir pasivamente a un encuentro de fútbol, complicarse en el rito de una corrida de toros, ver cómo un hombre destruye a otro en un combate de boxeo, no es formativo, como el juego del niño, que se está creando una personalidad, saliendo de la naturaleza a la hombría. A los juegos antes enunciados, no se va a entregar un excedente de vitalidad, sino un ansia destructora, una liberación instintiva. Todo lo que acaba en sí es inferior. Lo que no tiene finalidad válida, degrada más que agrada. En los tiempos romanos de la decadencia el circo sustituye a la actividad histórica valiosa. En nuestros días, los festivales deportivos —el fútbol sobre todo— representan una manera de desviación de la conciencia de la realidad, una ceguera que antepone el instinto a la inteligencia, una forma de enajenación colectiva.

Caillois dice: "A la paciencia y al esfuerzo que reportan poco, si bien de manera segura, el juego opone el espejismo de una fortuna instantánea, la súbita posibilidad del ocio, la riqueza y el lujo." Es decir: salir de lo normal por procedimientos inmorales, insólitos, desacostumbrados. En el aspecto negativo, a la ilusión sucede la desilusión y un mayor resentimiento, que hace del individuo un fermento antisocial o rebañego. (Esto desde un punto de vista moral, sociológico o pedagógico, lo que no elimina el formidable impulso que conduce al juego azaroso, la apelación, por otra parte, al hado imprevisible, único que se disputa justo en un mundo injusto sin igualdad de oportunidades posibles. Las reducciones sociológicas, pedagógicas o científicas, no eliminan el sorprendente hecho del juego, del que nace un respeto a las normas, un saber que la victoria será del mejor y, en último término, que el azar no mediatizado por hombres, fuerzas o intereses, dictará su fallo inapelable. La imitación (*mimesis* mejor que *mimicry*) y el vértigo, son etapas inferiores en el proceso de la evolución humana. El predominio de unos u otros juegos nos puede indicar el grado de civilización... o de temperamento. Mas sin olvidar que nunca tendremos todos los datos que eliminen una solución o un juicio sin error en terreno tan apasionante y aleatorio.)

Cuando el hombre juega —o descansa de su hombría— se infantiliza, no como el niño, que se constituye, se instaura sobre sus juegos. El juego es una forma de evolución en el niño; de tregua, en el mejor caso, en el hombre. Aunque esto contradiga la afirmación de Schiller, citada por Caillois en el prólogo de este sugestivo trabajo: "Quede

bien entendido que el hombre sólo juega en cuanto es plenamente tal, y sólo es hombre completo cuando juega." ¿Y cuando ama, piensa, crea? ¿Y cuando se burla? ¿Y cuando es cruel porque encarna eminencias y fuerzas que le vienen de fuera?

Yo diría que el niño se diferencia del hombre en que juega. El hombre no está para juegos —sí para la alegría y la felicidad— o para la desesperación y protesta que lo entrega todo al azar. El excedente de vitalidad sin objeto del niño se vierte en el juego, donde tantea posibilidades y llama al futuro. Así, es una actividad utilísima, aunque no creadora de cosas, si bien conformadora de caracteres. El excedente de generosidad en el hombre se vierte en el trabajo para los demás. Se trabaja para subsistir, mas también para justificarse.

Con mucha agudeza —es el caso del deporte en nuestro tiempo— en el interesante capítulo "Corrupción de los juegos", escribe Caillois: "Si el juego consiste en proporcionar a estos poderosos instintos una satisfacción formal, ideal, limitada, mantenida aparte de la vida corriente, ¿qué sucede entonces cuando se rechaza toda convención, cuando el universo del juego no está ya estancado, cuando hay contaminación con el mundo real, o cada gesto lleva consigo sus consecuencias ineluctables? A cada una de sus rúbricas fundamentales responde entonces una específica perversión que resulta de la ausencia de freno y protección". Y agrega poco después: "Lo que era placer se convierte en idea fija; lo que era evasión se convierte en obligación; lo que era diversión, en pasión, obsesión y fuente de angustia." El jugador se ha profesionalizado.

Lo que el juego aflora de la intimidad del jugador y del medio social en que vive —no juegan a lo mismo las distintas clases, no ya económicas, sino intelectuales—, puede servir para caracterizar, en parte, a una civilización. "No es absurdo —escribe con razón Caillois— intentar el diagnóstico de una civilización partiendo de los juegos que de manera particular prosperan en ella. En efecto, si los juegos son factores o imágenes de cultura, se sigue que, en cierta medida, una civilización, y, dentro de una civilización una época, puede caracterizarse por sus juegos." Los juegos o diversiones significan una manera de evadirse, de verterse en otras formas de vida: en el sueño de la perfección o, al menos, en el descanso de sí mismo, olvidándose de uno, dando vacaciones al *ego*. Es evidente que, según los juegos de un pueblo, se inclinen por la competencia *(agôn)*, el azar *(alea)*, la mímica *(mimicry)*, o el trance *(ilinx)*, podrá decirse que son de un carácter u otro. Dime a qué juegas —y cómo— y te diré quién eres, a qué comunidad perteneces. (Esto no se puede entender de un modo absoluto, porque los hombres, y el pueblo que forman, son organis-

mos con vicisitudes.) Parece ser que el golf, juego donde se puede engañar y no se engaña —sería un deshonor—, hace que los ingleses sean buenos contribuyentes. La pereza lo deja todo al azar —o la desesperación—; el temperamental siempre anda en trance, con perjuicio de la razón y del sosiego social, etc. Como es natural, no todo es tan lógico ni tan simple. Mas el juego es otro indicio para procurar entender al hombre: quien no respeta las reglas del juego, no tiene palabra y está dispuesto a seguir la misma conducta social. Si cuando no hay riesgo se miente, imaginémonos qué pasará cuando estén el interés, la vanidad o el apetito por medio.

Los capítulos del libro de Caillois dedicados a la máscara y al trance, al tránsito de las prácticas mágicas a la civilización, a las reminiscencias subyacentes y caracterizadoras en los distintos pueblos y culturas, es de un interés extraordinario para conocer más a fondo a la criatura humana. Ese momento auroral, en que sobre la superstición, el miedo, las fuerzas misteriosas, el furor y la anulación de la conciencia, empieza a clarear un orden, un sosiego, un entendimiento —una posesión del hombre por el hombre, por cuyas rendijas últimas se presenta a veces el vaho ancestral—, está muy bien estudiado y sugerido en Caillois. "El reino de la *mimicry* y del *ilinx,* como tendencias culturales reconocidas, respetadas y dominantes, es en efecto condenado desde que el espíritu llega a la concepción del Cosmos, es decir, de un universo ordenado y estable, sin milagro ni metamorfosis. Tal universo aparece como el dominio de la regularidad, de la necesidad, de la medida; en una palabra, del número." A las sociedades caóticas de la *mimicry* (máscara) y del *ilinx* (furor), suceden el imperio del *agôn* (la competencia) y el *alea* (el azar). O en otros términos, la liberación del miedo, del sometimiento a la oscuridad bestial, a la fuerza ciega. En el extremo de esa vía milenaria y dolorosa, formativa y depuradora, nos encontramos en nuestros días con otra amenaza temerosa, con una fuerza irresistible, liberada intelectualmente: la energía atómica. El monstruo que ha soltado el hombre —científicamente dominable, aunque un loco o un miedoso con imperio pueda desbaratar el mundo— lo llena todo tiránicamente. Otra vez la fuerza y el temor degradan al hombre. A la magia tribal, al miedo a las máscaras con poderes extraterrenos, después de un ciclo brillantísimo de la cultura, se junta el terror desencadenado por los nuevos brujos —los hombres de ciencia— que intentan para reforzar el poder político, por ahora, no para extender la felicidad y liberar al hombre de sus fantasmas. (Con más que humor podría decirse que el parte final de la guerra atómica le daría San Pedro diciendo: "La Tierra ha terminado.")

Como se ve por estas leves calicatas, el libro de Caillois es un primoroso trabajo, pensado por una mente lúcida, manejando un material muy seleccionado y puesto en orden y claridad. Enrique Gil Novales ha hecho una traducción muy jugosa, de palabra ajustada y bello idioma intelectual.—RAMÓN DE GARCIASOL.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Idea del Teatro*. Madrid, Revista de Occidente, 1958, 102 págs.

Idea del Teatro, uno de los inéditos de Ortega, se compone de la conferencia que sobre el tema pronunció en Lisboa y en Madrid, el año 1946, y de dos anejos; en la "Nota preliminar" se nos avisa de la existencia de los anejos III y IV: ignoro por qué motivos no han sido incluídos en este volumen, tal como, según parece, hubiera sido el deseo de su autor.

La conferencia se reproduce, según el texto lisboeta, pero previamente se nos da la introducción a la misma en el Ateneo de Madrid. Esta introducción es patética: evidencia la enorme preocupación del Ortega de aquellos años, los sinsabores íntimos, porque se le alejaban los jóvenes: "Toda una generación de muchachos ni me ha visto ni me ha oído..." (pág. 21). El mismo Ortega de siempre, con su brillante metáfora, su prosa limpia y gallarda, en la que no falta una oportunísima, elegante, cita clásica, pero a la vez con la obsesión de un diálogo acaso imposible. Ortega sentía y sufría el divorcio de los jóvenes: "... tenemos que hablar, jóvenes, ¡y mucho!" (pág. 24). Exige e implora, salvando siempre su natural elegancia. Pero al mismo tiempo estaba diciendo unas palabras sibilinas sobre España, que por fuerza habían de aumentar el apartamiento de los jóvenes, por muy injusto que este fuera. Cuando pueda juzgarse la figura de Ortega, como juzgaríamos hoy la de Jovellanos, por ejemplo, resaltarán evidentemente más sus aspectos creadores, simpáticos, pero se verán también los negativos, y el drama tremendo de sus últimos años. Manuel Lamana se refería hace poco en un artículo a este mismo tema, y citaba un párrafo de una carta de Ortega, en que éste escribía angustiosamente: "No comprendo a la juventud, y la juventud no me comprende" (cito de memoria). Este doloroso divorcio atosigó los últimos años de nuestro filósofo: la juventud no lo sabe, y es, por esto, injusta. Nada más triste que esta derrota íntima de un gran espíritu. Uno de los pocos textos difundidos que aclaran o puntúan esta crisis aún no estudiada es este famoso del Ateneo de Madrid. No tiene desperdicio.

La conferencia en sí, como tema cultural y como estilo, nada tiene de extraordinario. Dejo aparte la opinión de los compiladores, en la que no entro, de que es acusadamente "ejemplo del método de la razón viviente e histórica" (p. 17). Prescindiendo, pues, de esta dimensión filosófica, a mí me parece el mismo Ortega de siempre, sólo que un poco cansado. Aunque de grata lectura, uno queda bastante desilusionado. Es probable que, atenido a su gran tema filosófico, no pretendiera Ortega hacer gala de su formidable estilo. Pero así y todo las disgresiones son constantes, notamos que Ortega se repite, y que los años y las circunstancias no habían pasado en vano por él. Naturalmente, gran culpa de esta impresión la tiene el que Ortega no pudiese repasar estos escritos antes de darlos a la estampa, y el modo fragmentario —el único posible— con que ahora se publican. Sin embargo, la impresión es clara y penosa: Ortega, cuya valía de escritor no podrá ser discutida nunca, al pergeñar estas páginas se hallaba en un vacío de su inspiración. Nos da la sensación de un escritor sin ideales, que se abraza a su tema sin mucha convicción, pero conservando la misma apariencia exterior, lo único que no puede perder: la cortesía hacia sus oyentes.

El anejo I, titulado "Máscaras", la prehistoria del Teatro, es lo mejor del libro. No faltan tampoco las digresiones —justificadas, es muy posible, desde el punto de vista filosófico, vuelvo a insistir—, ni aún el malhumor, como cuando se refiere al "melodramático señor Heidegger" (pág. 93); pero en alguna de sus páginas Ortega recobra su incitante andadura de gran escritor. Lo vemos otra vez ducho en su oficio, seguro, contento con su tarea de perfilador de vocablos; por un momento volvemos a reconocer en él al gran maestro de la lengua castellana. Pero es por poco rato, al hablar, sobre todo, de la propensión danzarina de los dioses griegos; mas cuando el libre discurrir de la pluma le lleva a hablarnos de Dionysos, en tanto que dios enmascarado, se acaba prematuramente el anejo, dejándonos con el tema nonato, y la promesa, imposible ya, del "continuará".

No falta algún resquicio de la actividad, todavía ilusionada, del Ortega lusitano, con su gesto antiguo, como si pudiera recomenzar, olvidadas las tormentas. Así, cuando en voz baja, confidencial, nos habla de "mi pequeña editorial de aventura, que he titulado *Editorial Azar-Lisboa...*" (pág. 85, nota): de sus prensas solamente salió un libro. ¡Qué orteguiano, de siempre, es el amplio gesto deportivo de esta empresa, y qué orteguiano, también, de postrimerías, es su fracaso!

Finalmente, el anejo II no existe: es solamente el comienzo de un preámbulo.

Cuando a distancia, con cariño y honradez, se escriba una biografía de Ortega, estas obras inéditas servirán de cañamazo para trazar la trayectoria de desasosiego espiritual de sus últimos años; en especial esta *Idea del Teatro,* que parece nacida bajo el signo maléfico de un Tirteafuera quevedesco, de aquellos del "trincha, corta, ajigota".—ALBERTO GIL NOVALES.

LA POESIA DE RAMON DE GARCIASOL

En varios ensayos, y especialmente en su libro titulado *Una pregunta mal hecha: ¿qué es la poesía?,* ha expuesto Ramón de Garciasol su concepto poético, y hemos de reconocer que su pensamiento está respaldado por su obra en verso y ésta por aquél, con unidad que acredita el fondo insobornable y auténtico. Ha abogado por una poesía nutrida con los materiales vivos que le proporcionan el sentimiento y la conciencia de su tiempo, y a ello responde su obra. Ha escrito: "Lo que está en peligro es el hombre vivo y efectivo, sacrificado en aras abstractas", y el primer libro suyo que ve la luz se titula *Defensa del hombre.*

Garciasol se expresa con reciedumbre y hondura, y un humanismo profundo se trasluce en toda su obra. Su poesía está cargada de pensamiento, sin que ello excluya la intuición lírica. Es una poesía de reflexión en la que lo espontáneo está en todo caso pasado por lo consciente. Asomarse a la poesía de Ramón de Garciasol es asomarse a una conciencia siempre alerta: él sabe que todo paso es trascendental; todo momento, único; todo hombre, sagrado. Se plantea una problemática existencial y le preocupan el dolor y la amargura de sus semejantes. La responsabilidad, la seriedad de la hombría, son valores morales que acendran e imprimen carácter a esta obra. Por eso, su voz tiene mesura y se mantiene en moldes sobrios. Las palabras gritan verdades que pugnan por salir con angustia y ansia, pero el poeta ha de obligarlas a que se den un ritmo noble.

En Ramón de Garciasol las palabras tienen una función purificante y liberadora: hay que decirlas como arrancándoselas vivas, de cuajo, y por ellas se libra el hombre de sus monstruos. Son un alumbramiento a través de la tiniebla, la duda, el estupor.

Contemplada en conjunto, podríamos distinguir tres facetas en su obra: la preocupación por los temas del hombre y su consecuencia social, la visión entrañada y patética de España y la trascendencia amorosa.

A los temas sociales incorpora Garciasol su conciencia de destino

humano, su comprensión del hombre como único e irrepetible ser de radical soledad, que no excluye la solidaridad aunque sea reunión de únicos. En su visión de España, más que cantar las tierras por donde atraviesa, parece echar en ella raíces; en sus poemas no olvida que la geografía lleva dentro historia, y con la historia vida y muerte. En cuanto al sentimiento amoroso, concreta éste al hecho real y vivo de la mujer amada, logrando trascendencia genérica por la elevación del motivo como orden vital desde el que se contempla el mundo. Un tratamiento sobrio, sin halagos sensuales, y un tono maternal del amor para el hombre-niño que a él renace dan singularidad a su voz.

Importancia capital tiene el libro que acaba de publicarse: *La madre* (1), porque participa, como en una síntesis de valores, de todas aquellas peculiaridades apuntadas. A la luz del recuerdo de la madre, inolvidable muerta, lejana y siempre viva, los seres, el dolor, las interrogantes de la existencia, el amor, la fe, la duda, la esperanza, surgen con sus contrastes y matices, desfilan por el corazón del poeta. Hay ternura y conmovida evocación, pero el libro, sólo a momentos, es una alegría, porque es más: es una comprensión total de la vida, una profundización en sus raíces y en su destino. Por eso la madre, en muchos de los poemas, no aparece nombrada, sino que adquiere un valor de símbolo, planeando su sombra tutelar, trascendida sobre el vivir humano.

Si a veces la madre es la patria misma: una sola carne de sacrificio y amor, una misma vida trabajada y proyectada en hijos y en espigas; otras, y digamos a lo largo de todo el volumen, es la representación de cuanto puro y sencillamente bueno alienta en el hombre. Lo que nutre la esperanza, lo que nos pone a flote en un naufragio de amargura, lo que nos salva de la locura y el odio, nace de ese inagotable venero maternal, de esa matriz castísima.

He aquí por qué me parece éste un libro confortador, lleno de consuelo en su tristeza noble y sin melancolías enfermizas. En él el hombre se enfrenta con todos los problemas graves que el destino le plantea, desde el dolor de la infancia perdida sentida en el tirón de la hombredad, desde esa sensación de orfandad que le cerca al contemplarse frente al cosmos, hasta el pavor del misterio de la muerte, la caducidad de cuanto le rodea, la huída del tiempo. Como ser social, el odio y la injusticia no atajados; como pobre ser físico, la angustia de la ceguera; como criatura con alma que piensa y quiere, ese haz de experiencias e intuiciones que lleva a creer o dudar, y el amor que acom-

---

(1) R. de Garcíasol: *La madre*. Espasa-Calpe, S. A. 168 págs. Madrid, 1958.

paña y completa; como individuo en la especie, su función de eslabón continuado y, sin embargo, único.

A primera vista, el título puede hacer pensar en la limitación temática, pero nada menos exacto. En lo que sí hay unidad es en el planteamiento, en la visión general, en la gravedad y nobleza que informa los poemas todos. Y unidad también, muy cerrada, en la forma. Integran el libro ciento treinta sonetos en los que Ramón de Garciasol ha introducido una libertad: la de los cuartetos de consonantes independientes. Ese procedimiento quita rigor y presta flexibilidad a los poemas. Flexibilidad a la que contribuyen los frecuentes encabalgamientos del endecasílabo y el despojo de toda retórica superflua, para emplear un lenguaje limpio y bello, pero preciso y ajustado, como esta poesía requiere, en lo que ya es maestro, acreditado por sus libros anteriores y ratificado ahora, Ramón de Garciasol.

Sería interesante abordar el estudio del soneto como forma inmarcesible a través de la historia literaria, en atención a su menor o mayor cultivo y, concretamente, a su abundancia en la última época donde se encuentran extraordinarios sonetistas. Es curioso observar que hombres de atormentado mundo interior, que han luchado con su fe y que, de una u otra forma han exaltado la libertad, adoptan el rigor del soneto. Así, Quevedo y Unamuno. Así, hoy día, Blas de Otero y Ramón de Garciasol. Pero el tema nos apartaría del libro que aquí se comenta.

Fiel a sí mismo, en *La madre,* logra Garciasol un libro resumidor, donde le encontramos plenamente con cuanto constituye la medula de su poesía, empapada de verdad, trascendida de nobleza y valores humanos.—Leopoldo de Luis.

LA PINTURA FRANCESA DE POUSSIN A NUESTROS DIAS

Circunstancias muy ajenas a la poesía y al arte fueron las causas para que, durante muchos años, hayamos estado sin conocer la suerte del tesoro artístico de los museos de Rusia. Sabíamos, por lo que se comentaba en Roma, en Londres y en París, que, en diferentes ocasiones y épocas, el Estado ruso había dejado salir de la nación no pocas y grandes obras de arte; que había mucho almacenado en distintos departamentos oficiales; que se preparaba una "depuración" de obras representando personajes de casas reales, políticos, escritores y artistas, anteriores a la Revolución; que muchas y grandes obras fueron destruídas, y que los dirigentes imponían un arte nuevo y a la "medida" del Estado totalitario, con su riguroso criterio de crear sólo los temas que glorificasen los hechos del movimiento revolucio-

nario del proletariado y de sus jefes. Desde la muerte de Lenin hasta la Exposición Universal de 1930 en París, en Europa nada en concreto sabíamos de la marcha que había tomado la política de Bellas Artes en Rusia; la referida Exposición Universal nos puso en contacto con el arte ruso contemporáneo, pues en ella ocupaba un gran pabellón en el que figuraban las artes; éstas consistían en la divulgación del cartel y en algunas y pobres muestras de arte decorativo e industrial, o bien de la propaganda política: el "Arte social, esencialmente político", sustituía al libre y amplio panorama de la creación del retrato de la figura humana, del desnudo femenino, de la marina, del paisaje directo con la Naturaleza, del bodegón o de las flores, del cuadro de género y de la composición de varias figuras, y la decoración mural quedaba para la propaganda política. En la citada Exposición Universal de París tuvimos ocasión de escuchar a algunos de los encargados de explicar sus proyectos en lo que se refiere al arte en general, y a pesar de la discreción y de las reservas *del caso,* comprendimos el efecto de admiración que les causaba el ambiente libre y humano de las Artes en París; la llamada *Escuela de París,* con su carácter internacional, estaba en todo su apogeo. Mucho se comentó y se lamentó la crítica del arte ruso en el citado pabellón, y mucho se comentó la admiración y la manera de expresarla en los encargados de darnos *ciertas* explicaciones sobre el arte ruso de aquellos años. Pocos años después, en París tuvimos noticias por algunos artistas "rusos blancos", por ejemplo, N. Chagall y Sutini, que a éstos y a otros exilados se le hicieron proposiciones ventajosas para dirigir talleres y escuelas en Rusia. Pasaron los años, y en 1957, leyendo el semanario *Art* de París, un catedrático de Historia del Arte francés nos cuenta el resultado de su viaje a Rusia, invitado para conocer una "¡Exposición de arte francés! en Moscú". En la citada Exposición figuraban pinturas de Watteau, de Fragonard, de La Tour, de Chardin y de ¡Boucher!; es decir, de lo más verdaderamente burgués sensual, y de lo más *bonito* y rococó del siglo XVIII, galante y monárquico con su frivolidad sonriente y amable de Versalles con el rey Luis XIV. El aludido profesor de historia de arte, como buen francés, estaba emocionado de la transformación que había conocido en Rusia. ¿Qué fenómeno se ha operado en la *cultura* política de los rusos? La respuesta la da, en lo que es prudente, en un libro de crítica de arte y que se ha escrito más como información de las obras de arte, que siguen en Rusia, más que de filosofía o de política; el libro que ahora comento (1), y cuyo texto es de Charles Sterling, lo explica

(1) CHARLES STERLING: *Musée de l'Ermitage. La pintura francesa de Poussin a nuestros días.* Ediciones Cercle d'Art, París, 1957, 242 páginas, 163 planchas en color, 70 láminas en negro.

con toda amenidad. Hasta aquí, lo escrito por mí no es más que la interpretación del prefacio del señor Sterling, el cual explica su satisfacción en poder presentar gráficamente la magnífica colección de obras de arte francés que, afortunadamente, se conservan y *recomienzan* a enriquecer la sensibilidad del hombre. Decía Goethe: "Si no fuera por el arte, ¿qué sería de nuestra vida?"

Las ediciones *Cercle d'Art* han sido felicitadas por el interés espiritual que representa la publicación de este libro; supone un gran esfuerzo por las dificultades que les ha proporcionado la reproducción directa, viajes y reuniones con los directores de los museos y negociaciones diplomáticas. Si bien es cierto que las planchas en color, como ejecución manual, en lo que se refiere a la técnica del colorido, no es afortunada, dentro de lo que generalmente se publica en color, es bastante aceptable. Me dan la impresión de no estar tomadas directamente ni con buenos materiales; materiales empleados por manos expertas en la composición de los colores y en la tirada o impresión. Ya sé que estos trabajos son muy difíciles de técnica, y que, sin profesionales de la pintura, se cae en lo que generalmente hemos de lamentar en esta clase de publicaciones. Mas, en este caso, se impone la alegría de ver reproducidas las obras que creíamos perdidas. El libro da comienzo con un "Avertissement" que nos dice como sigue, y que traduzco: "La gran mayoría de los cuadros reproducidos y comentados pertenecen, así como dice el título, al Museo de l'Ermitage, pero los recientes cambios entre el Museo y el Museo Pouchkine de Moscú han distribuído la totalidad en las dos grandes colecciones públicas de la U. R. S. S. como un tono general y homogéneo." M. Sterling, establece un orden histórico para que el lector se dé fácilmente cuenta del proceso del arte francés en esas magníficas colecciones reunidas: 1.º Introducción explicativa del carácter espiritual y de raza. 2.º Edad Media. 3.º Siglo XVII. 4.º Siglo XVIII. 5.º Siglo XIX, y 6.º Siglo XX con la *Escuela de París*. Con un muy buen papel satinado y una excelente tipografía, el libro, que está encartonado y en tela, en un tono rojo, seduce por una lectura amena y fácil de seguir en sus comentarios; resulta una guía espiritual y gráfica muy instructiva. Las reproducciones dedicadas al siglo XV y al XVI evocan bien las obras, sobre todo los dibujos, como el de François Clouet, y las tablas de la escuela francesa del siglo XV y la de 1493 de la escuela del norte francés. Las obras de Nicolás Poussin, al ser reproducidas, han perdido el tono armónico que el autor lograba siempre en lo que llamamos la *unidad* del cuadro. En estas reproducciones, los ocres amarillentos (casi dorados y muy de la pintura italiana del siglo XVI), han sido recargados de amarillo cromo; esto

mismo acontece con los azules, que en la paleta de Poussin son de tradición *rafaelesca* y en las reproducciones resultaron crudos y un poco chillones de tono. De la misma época de Poussin se reproducen obras del gran paisajista Claudio de Lorena. Menos variado de color, y menos pintor que Poussin, Claudio de Lorena supera al gran académico, al más perfecto pintor francés, en la atmósfera y en la *unidad* de sentimiento romántico; mas estas cualidades sensibles son las que no fueron logradas al interpretar copiando las bellas y doradas armonías de Claudio de Lorena. Al reproducir las obras de Eugenio Delacroix tampoco se ha tenido suerte en la combinación de los colores. Delacroix no es vulgar en ningún tono; es todo lo contrario. Lógico con él mismo, empleó la paleta no en contrapunto, sino en fuga pasional y siempre sonora: amaba mucho más el color que la forma. Su paleta poseía un lenguaje romántico, inquieto y doloroso. Estas cualidades pictóricas, no aparecen con fidelidad en las coloraciones empleadas en las reproducciones del libro. Y como quiera que las grandes obras de arte representan un valor histórico y artístico, vale la pena de ser fieles con la verdad y con los artistas consagrados. ¿Qué decir del exquisito y gran poeta de la pintura francesa del siglo XVIII? Nos alegramos infinitamente que esas obras de Watteau, que figuran en el libro, existan y se elogien con la admiración que en el libro hemos leído, con la prosa amena de M. Sterling. Mas deploramos que también en estas obras las reproducciones en color no hayan logrado la belleza en los ricos y distinguidos tonos de la paleta musical y poética de Watteau. Porque conozco la técnica del libro de Arte en color, sé las dificultades que ofrecen las preparaciones *técnicas* que hay anteriores a la tirada en máquina. Pero al tratarse de grandes obras de pintura para ser reproducidas a *todo color,* esas dificultades se pueden vencer no sólo con el maquinista y el grabador, sino también, y, de una manera indispensable, con la dirección científica de un pintor profesional. Ya en los copistas de museos, las copias carecen de la personalidad del cuadro original; esto acontece porque los copistas, en general, son malos pintores. En el libro que ahora comentamos, también se reproducen obras del gran Corot. Y he aquí que, una vez más, hemos de lamentar la ausencia de los matices en grises finos, de la rica materia que el gran paisajista sabía dar a sus obras, y de esa penetrante y misteriosa atmósfera del amanecer o del sol declinando en un poético y sensible crepúsculo.

En las *planchas* a todo color, reproduciendo obras del arte moderno del siglo XIX al XX, algunas están bien; mas no así en otras, que han perdido mucho de sus auténticos tonos y de su factura. Por ejemplo, las obras de Paúl Cézanne y las de Van Gogh; las repro-

ducciones no dan la emoción de la rica pasta y de sabrosa materia que, en Cézanne, acaso sea lo mejor de su pintura; pintura que se apoya, precisamente, en los grandes coloristas y grandes maestros que él adoraba. Al observar las reproducciones de algunas de las obras de Van Gogh pasamos de lo que sorprende a lo que desilusiona; pues si la impresión no es mala, sí lo es desconcertante; evocamos el color y la factura originalísima de Van Gogh, y aquí no vemos sino una traducción literal, objetiva y sin alma. El lenguaje pictórico de Van Gogh es todo él *autobiográfico;* emociona su mística en la materia, a la que hace hablar con acentos de un vigoroso ardor, y en la que siempre hay un caos de ideas; como un bello *bouquet* de llamas amarillas, golpeadas por la furia de un sol demente, gozando la certitud de un placer intenso: el pintor más intenso y el más ricamente lírico de su tiempo.

Al observar las reproducciones a todo color de las obras de Paúl Gauguin, no es tan deplorable la impresión que nos causa, pues en este artista su paleta no llega al poderoso brío lírico de Van Gogh; la factura es más sencilla y plana, aun en los bellos y líricos paisajes que hizo en Bretaña, en los cuales puso una admirable audacia de colorista ardiente, en azules, verdes esmeralda, violetas lúminosos y rojos cálidos y sonoros. Mas repito que es más fácil y sencilla su factura, y esto favorece al que ha de reproducir sus obras a todo color. No obstante, las reproducciones a que me refiero no dan la calidad del tono, ni el tono justo de sus cuadros: jamás pintó un tono sin gravedad y sin elegancia. Las reproducciones a todo color de las obras del gran Renoir son aún más lamentables; no hay en ellas la variedad de *tono sobre tono,* ni la sensual y pánica envoltura del gran pintor que hizo la obra maestra de colorista moderno, el "Moulín de la Galette". Y pasamos a lo contemporáneo con Matisse y con Picasso. Matisse, por su técnica plana y concepto de "fauve", ha salido ganando en algunas de sus obras, particularmente en las que se reproducen en el libro que sigo comentando; pues como son de factura no sólo plana, sino también por estar ejecutadas espontáneamente para lograr manchas simples de pasta —pero sí expresividad de color— con frecuencia sin dibujo aparente ni modelado, es más fácil la reproducción a todo color. No obstante, esas facilidades para la transposición del tono y armonías, la calidad de sus manchas y en ellas el tono cálido y brillante de la paleta del maestro Matisse, no fueron logradas con toda su belleza. Lo mismo acontece con las obras que se reproducen de Pablo Picasso; ¡naturalmente!, estableciendo la gran diferencia que existe, de color y de ejecución, entre Matisse y Picasso, pues las de Picasso han salido perdiendo aún más

que las de Matisse. En las reproducciones a todo color de las obras de Picasso se debió estudiar la manera de llegar a dar la *fuerza* de su paleta, cuando el autor empasta con gruesa pasta de ejecución nerviosa y expresionista; como puede observarse en esas obras reproducidas, y que pertenecen a la famosa y muy interesante época azul; más difícil de reproducir bien que las obras de su arte abstracto.— FRANCISCO POMPEY.

CARLOS SANDER Y SU LIBRO "TIEMPO DE HOMBRE"

El 24 de enero de 1958 se incorpora a mi biblioteca un libro nuevo: *Tiempo de hombre.* Su autor, Carlos Sánder, sabe dejar una huella destacada por donde pasa. Es uno de los pocos elementos que pueden señalarse, de los que advierten siempre la primera idea de aprovechamiento del tiempo como patrimonio efímero del ser humano, y, sobre todo, del escritor. Se aparta con elegancia de las cosas "gordas", hinchadas a fuerza de tópicos suministrados por la abundancia de tinta y la escasez de ingenio, y entonces se convierte en el fino degustador espiritual de aquello que, en su soledad, puede producirle la más indominada sensación.

Este hombre chileno es de los que necesita un país para perpetuar el ingreso de aportaciones culturales de significación universal.

España ha sido en Carlos Sánder la razón para solidificar una obra que venía madurándose en su peregrinación constante, en su temperamento de hombre que ama las grandes emociones y que después sirve a su pueblo con la esplendidez de un diccionario hispánico con voz de trovador.

En *Tiempo de hombre* se adelanta a sus versos con la antorcha poética de campeón olímpico. Su lenguaje es fuerte, profundo, dejando un contenido biológico de poesía nueva y bien sedimentada. Esto me trae a la memoria que, en cierta ocasión que conversaba con el anciano poeta soviético Pablo Antokolsky, me sugería que la poesía siempre es nueva, sólo que, en determinadas épocas, se le suele cambiar de traje, y que todos, como a la mujer hermosa, le sientan bien, lo que no quiere decir que realcen su belleza, porque la poesía, para ser hermosa, debe "vestir" su desnudo maravilloso.

Entendida esta aseveración de Antokolsky, tenemos la idea de la función del verso en el poema, que, al parecer, tiende más a desnudar que a vestir, a descubrir que a cubrir. Y esto es, en efecto, lo que encuentro en la obra de Carlos Sánder: la maravilla de ir limpiando verso a verso el camino que nos hace llegar hasta la presencia de la ver-

dadera poesía, sin árboles ni flores, solos ante la sensación de la imagen que nace en el alma del poeta.

Mi madre era
como todas las madres de la tierra...

¿Es que acaso es preciso algo más? ¿Existe algo más rotundo y definitivo?

Y añade:

Ella vino a la vida simplemente
y la cruzó con pasos religiosos...

Paradójicamente, en la más enredada inquietud, el poeta se desaloja a sí mismo de un bagaje que le estorba para su delgado caminar por el mundo —por el trasmundo— del verso. Entrega las palabras al poema con la misma facilidad que se escapa un suspiro, el mismo aliento, siempre en el segundo preciso en que la música del amor empieza a sonar en su corazón o el cansancio acoge sus dolores espirituales en el mullido lecho de su alma, porque:

Voy contando las horas en la esfera
de mis hondos temblores...

En el poema "Mujer del Mar Cantábrico" se oculta una extraordinaria intuición metafísica que desarrolla con versos sencillos y figuras de ambiente natural centradas mágicamente en brillantes metáforas. Y en esta extraña agilidad reside precisamente el palpitar poético de esa sed intrahumana que le hace alargar sus brazos, para alcanzar las más escondidas geografías del ser humano como orientador de sus pasos, como si lo que él ve con sus propios ojos perteneciera a un país imaginario.

En tus montañas, en tus estrellas vegetales,
en tus pensamientos, en tus nubes ingrávidas:
hay peces, caracolas, hay viento, hay sombras.
Caminas portadora de espejos. Haces relumbrar
las joyas orientales que negaron sus luces...

Carlos Sánder, en su libro *Tiempo de hombre,* se descubre total y llega a situarse en el campo de la poesía internacional con personalidad propia, sumando al mundo otra de las valiosas aportaciones a que Chile nos tiene acostumbrados.—JUAN ANTONIO VILLACAÑAS.

INDICE

Página

ARTE Y PENSAMIENTO

BRUJULA DE ACTUALIDAD

SECCIÓN DE NOTAS

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Portada y dibujos del pintor español Antonio R. Valdivieso. Dibujo de Carlos Pascual de Lara (†). En páginas de color, Sección de "Hispanoamérica a la vista", el trabajo *La O.E.A. y sus orígenes,* de Armando Luna Silva.

HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA O. E. A. Y SUS ORIGENES

POR

ARMANDO LUNA SILVA

El hombre moderno sueña con embriagarse de amor en los brazos de la diosa de la Paz, en esos brazos que se abren anhelando alcanzar un grandioso porvenir. Desea convertir sus sueños en realidades, haciendo del mundo su patria y de la humanidad una hermandad que tenga por único lema "Paz, Progreso, Justicia y Libertad".

En esa inquietante búsqueda de la paz, los hombres tratan de unir sus países formando grupos supranacionales que sabiendo velar por el tranquilo y progresivo desenvolvimiento de sus componentes redunde directamente en una máxima valoración del individuo. Con el fin de engrandecer al hombre, la élite social gobernante mueve al país dentro de un ordenado cauce internacional que lleva por finalidad la superación de esos estados enfermizos de la sociedad que sumen en lamentable postración al individuo.

Entre esas agrupaciones supranacionales, tendientes a un afianzamiento de la paz y de la seguridad mundial, merece un lugar preferente no sólo por su edad, sino muy especialmente por los jugosos frutos cosechados, la Organización de los Estados Americanos, denominación reciente, pero fortalecida por un proceso de gestación de más de un siglo, pues es allá por los años de 1822 cuando el centroamericano José Cecilio del Valle publicaba un artículo titulado: "Soñaba el Abad de San Pedro, y yo también sé soñar", en el que expresaba su genial idea acerca de que los países libres de América debían formar una familia, reuniéndose para ello en un Congreso, que en oposición al que acaba de celebrarse en Viena para asegurar los intereses de los funcionarios, aseguraría los derechos de los pueblos. Según el decir de ese gran americano "se debía fundar la federación grande que debe unir a todos los Estados de América, y el plan económico que debe enriquecerlos".

La Asamblea Nacional constituyente de Centro América dió eco a la idea de Valle, cristalizándola en su decreto del 6 de noviembre de 1823, en el que se excitaba a las Asambleas de ambas Américas a reunirse en una Conferencia General, proponiendo como tema de discusión un interesante cuestionario altamente americano.

De tales ideas nada práctico se hubiera obtenido si por entonces no hubiera estado interesado en el mismo futuro de América el visionario continental Simón Bolívar, quien también desde algunos años antes había mimado en su mente andina la idea de ver convertida América en una gran nación.

En 1825, Bolívar envía una circular a todos los Gobiernos de América invitándolos a reunirse en una Asamblea de Plenipotenciarios de cada Estado, que según sus palabras "nos sirva de consejo en los grandes conflictos, de punto de contacto en los peligros comunes, de fiel intérprete de los tratados públicos cuando ocurran dificultades y de conciliador, en fin, de nuestras diferencias".

El Congreso Panamericano se reunió en Panamá en 1826, con los representantes diplomáticos de Centro América (que formaba entonces una Federación), Perú (incluía entonces a lo que actualmente es la República de Bolivia), México y la Gran Colombia (formada por Venezuela, el Ecuador y el futuro Estado de Panamá).

Los Estados Unidos de América, a pesar del entusiasmo con que el secretario de Estado, Henry Clay, recibió la idea de la celebración del Congreso de Panamá, no estuvieron representados porque su delegación no llegó a tiempo.

En este Congreso se suscribió el histórico "Tratado de Unión, Liga y Confederación Perpetua" entre dichas Repúblicas. Tratado que puede considerarse como el precursor del firmado en Río Janeiro en 1947 con el nombre de

"Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca". Ambos persiguen objetivos similares. Se firmó además en la misma reunión un "Convenio sobre Contingentes", destinado a crear un ejército americano.

Con el Congreso de Panamá se echaron las raíces de la Organización Panamericana.

Fué, sí, hasta en 1889, cuando la vida panamericana alcanza una verdadera existencia positiva mediante la invitación a la primera Conferencia Internacional Americana, celebrada en Washington, por iniciativa del Gobierno de los Estados Unidos de América, constituyendo un clamoroso éxito para el secretario de Estado, James Blaines, quien desde 1881 luchaba por su organización.

Una de las resoluciones de esta Asamblea dió nacimiento a una Asociación denominada "Unión Internacional de las Repúblicas Americanas", destinada a la pronta compilación y distribución de datos sobre el comercio. Se creó también para representar a la Unión Internacional la "Oficina Comercial de las Repúblicas Americanas".

Esta Organización fué sufriendo un proceso evolutivo de ensanchamiento funcional hasta llegar a la Cuarta Conferencia, celebrada en Buenos Aires en 1910, en la que se cambia el nombre original de la Asociación por el de "Unión de las Repúblicas Americanas" y el de la Oficina Comercial por el de "Unión Panamericana".

El movimiento panamericanista continuó desarrollándose en una forma muy peculiar, sin tratados que lo encerraran dentro de un marco determinado en lo concerniente a su organización, únicamente por medio de resoluciones y declaraciones, que han podido ser modificadas fácilmente en el transcurso de las Conferencias, lo que le fué permitiendo una adaptación a las circunstancias sobrevinientes.

Este sistema de estructuración había de llegar hasta 1945, año en que se celebra en Ciudad de México una Conferencia Interamericana sobre Problemas de la Guerra y de la Paz, en la que considerando, los señores delegados, llegada la hora oportuna, aprobaron la Resolución IX, "Reorganización del Sistema Interamericano", que tenía su régimen de aplicación provisional, confiándose a la Novena Conferencia, que se celebraría tres años después, en desenvolvimiento de su contenido en fórmulas concretas y definitivas. Así fué como en Bogotá, en 1948, basándose en la Resolución IX, aprobada en México en 1945, se firmó la Carta de la Organización de los Estados Americanos, que sería la rectora en el futuro de la organización internacional de América.

La Organización Internacional de los Estados Americanos es un organismo regional dentro de las Naciones Unidas, que tiende a afianzar la paz y la seguridad del Continente americano, a prevenir las posibles causas de dificultades y asegurar la solución pacífica de las controversias que surjan entre los Estados Miembros, a organizar la acción solidaria de éstos en casos de agresión, a procurar la solución de los problemas políticos, jurídicos y económicos que se susciten entre ellos y a promover, por medio de la acción cooperativa, su desarrollo económico, social y cultural.

Los Estados Americanos, basándose en principios avanzados de justicia y cooperación internacional, como corresponde a pueblos civilizados, se han organizado en la siguiente forma:

1.° La Conferencia Interamericana.

Llamada hasta 1948 Conferencias Internacionales Americanas, y de las cuales se han celebrado diez, es el Organo Supremo de la Organización. Ella decide la acción y la política generales de la organización, determina su estructura y funciones de sus órganos y tiene facultades para considerar cualquier asunto relativo a la convivencia de los Estados Americanos.

Todos los Estados Miembros pueden hacerse representar, con derecho a un voto, en la Conferencia, que se reúne cada cinco años. La Sede de la siguiente reunión la fija la misma Conferencia. En circunstancias especiales, y con aprobación de los dos tercios de votos de los Gobiernos Americanos, puede reunirse una Conferencia Interamericana Extraordinaria.

De 1889 a 1910 las Conferencias In-

ternacionales Americanas se reunían cada cuatro años.

La Guerra Mundial de 1914 impidió la reunión de la que debía celebrarse en ese año, volviendo a celebrarse estas reuniones internacionales en 1923, teniendo lugar las Conferencias, desde entonces, cada cinco años. La segunda Guerra Mundial fué nueva causa de su interrupción, habiéndose reanudado dichas reuniones en 1948.

La Conferencia celebrada en México en 1945, sobre los Problemas de la Guerra y de la Paz, trató de restablecer el período de cuatro años para la celebración ordinaria de las Conferencias Internacionales Americanas, pero la Conferencia de Bogotá de 1948 no dió acogida a la idea y mantuvo el plazo de los cinco años.

2.° La reunión de consulta de los ministros de Relaciones Exteriores.

La consulta se estableció en la Convención para el Mantenimiento, Preservación y Restablecimiento de la Paz, firmada en la Conferencia de Consolidación de la Paz, celebrada en Buenos Aires en 1936, figurando aquí únicamente como un principio. Se hacía necesario establecer un procedimiento que le diera una vida efectiva. En tal situación se llegó hasta la Octava Conferencia Internacional Americana, celebrada en Lima (Perú) en 1938, en la que con fecha 24 de diciembre se aprobó la llamada "Declaración de Lima", que en lo referente al principio establecido en Buenos Aires, dispone: "que para facilitar las consultas los ministros de Relaciones Exteriores de las Repúblicas Americanas celebrarán, cuando lo estimen conveniente, y a iniciativa de cualquiera de ellos, reuniones en las diversas capitales de las mismas, por rotación y sin carácter protocolar. Cada Gobierno puede, en circunstancias o por razones especiales, designar un representante que sustituya a su ministro de Relaciones Exteriores".

Así fué como quedó establecido el procedimiento de Consulta entre los Países Americanos.

Durante algún tiempo surgió la confusión sobre si estas conferencias estaban en el mismo plano que la Conferencia Interamericana o no, con el objeto de aclarar esta situación el Consejo Directivo de la Unión Panamericana (según organización anterior), en un informe aprobado el 4 de diciembre de 1941, afirma que "el procedimiento de consulta tiene por objeto la solución de problemas de carácter urgente, y que las reuniones de Consulta obedecen a graves emergencias. No tienen carácter protocolar, pues su fin primordial es el facilitar un intercambio de puntos de vista entre los ministros de Relaciones Exteriores o sus representantes".

El 5 de marzo de 1941, el Consejo Directivo reitera su punto de vista: "El procedimiento de Consulta se estableció para estudiar problemas de naturaleza urgente y, por tanto, los temas a discutir deben limitarse estrictamente a los fines para los cuales se convoca la reunión, y en ningún caso deben dichas reuniones tener el carácter general que distingue a las Conferencias Internacionales Americanas".

La Resolución IX de la Conferencia Interamericana sobre Problemas de la Guerra y de la Paz, celebrada en México del 21 de febrero al 8 de marzo de 1945, siguiendo la opinión del Consejo Directivo, dispone que "corresponderá a las reuniones de Consulta tomar decisiones concernientes a los problemas de mayor urgencia e importancia dentro del sistema interamericano y a las situaciones y disputas de todo género que puedan turbar la paz de las Repúblicas del hemisferio".

La resolución VIII, "Asistencia Recíproca y Solidaridad Americana", aprobada en la misma Conferencia, y conocida con el nombre de "Acta de Chapultepec", hace más extensivo el sistema de consulta y establece que "en el caso de que se ejecuten actos de agresión o de que haya razones para creer que se prepara una agresión por parte de un Estado cualquiera contra la integridad o la inviolabilidad del territorio, o contra la soberanía o la independencia política de un Estado Americano, los Estados signatarios de la presente Acta se consultarán entre sí para concertar las medidas que convenga tomar".

La vigencia del "Acta de Chapultepec"

se supeditó al tiempo de la guerra mundial, debiendo los Gobiernos de las Repúblicas Americanas, después del establecimiento de la paz, considerar, de acuerdo con sus procedimientos constitucionales, la celebración de un tratado que estipulara medidas encaminadas a conjurar las amenazas y actos de agresión. Disposición que se atendió en 1947 en Río de Janeiro al firmarse el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca. El Tratado conserva el procedimiento de consulta, la que siempre se efectuará mediante Reuniones de los ministros de Relaciones Exteriores, introduciendo una nueva modalidad en el procedimiento al disponer que, en tanto no se reúna el Organo Principal de Consulta, es decir, la Reunión de Cancilleres, el Consejo de la OEA puede actuar provisionalmente en ese carácter. La consulta se limita a casos de ataque armado dentro de una zona definida en el Tratado o dentro del territorio de un Estado Americano, o situaciones que puedan poner en peligro la paz de América.

En la Novena Conferencia Internacional Americana, celebrada en Bogotá en 1948, al crearse la Organización de los Estados Americanos, mediante la adopción de la Carta de la OEA, quedó establecida la Reunión de Consulta de los Ministros de Relaciones Exteriores como uno de los Organos de la Organización.

De acuerdo a lo dispuesto en la Carta la Reunión de Consulta se celebra para considerar problemas de carácter urgente y de interés común para los Estados Americanos, y para servir de Organo de Consulta.

Cualquier Estado Miembro puede pedir que se convoque la Reunión de Consulta, dirigiendo la solicitud al Consejo de la Organización, el cual decidirá por mayoría de votos si es procedente la Reunión; en caso de suma urgencia podrá el presidente del Consejo convocarla sin demora.

Hasta la fecha se han celebrado cuatro Reuniones de Consulta. La primera Reunión se celebró en Panamá en 1939, motivada por la conflagración que estalló en Europa. A juicio de ciertos gobiernos americanos éste era un acto susceptible de perturbar la paz en nuestro continente y justificaba, por consiguiente; la iniciación del procedimiento de consulta previsto en Buenos Aires en 1936, y desarrollado posteriormente en la Declaración de Lima en 1938, a fin de que las Repúblicas pudieran cambiar ideas respecto de las medidas que podrían tomar, colectiva o individualmente, con el objeto de asegurar la paz americana.

La "Declaración de Panamá" fué el documento de mayor importancia que se aprobó en esta Reunión, y tenía por objeto, como medida de protección continental, señalar una zona de seguridad en las aguas adyacentes al continente americano.

Consideraron también en otra providencia que en el supuesto de que la guerra se prolongara por un término más o menos extenso, a partir de un año de la fecha, bien podría haberse acentuado el estado de emergencia que prevalecía, o bien existir una situación también anormal de postguerra que necesitara ser debidamente observada, por lo que resolvieron sugerir a los respectivos gobiernos la conveniencia de que sus ministros de Relaciones Exteriores tuvieran una Reunión en la ciudad de La Habana, el día 1 de octubre de 1940, sin perjuicio de que, si se hiciera necesario, pudiera adelantarse la fecha.

La Segunda Reunión fué consecuencia de la gravedad de los acontecimientos ocurridos en Europa, que hicieron que se adelantara la fecha de la Reunión que debía tener lugar en La Habana.

La Zona de Seguridad fué violada por los beligerantes, los Países Bajos invadidos y Francia se encontraba a punto de la ruina.

Tal situación hizo que en América se temiera por el destino de las posesiones europeas en el Continente, y con objeto de estudiar una política que pudiera aplicarse sin dilación al suscitarse cualquier emergencia, se verificó la Segunda Reunión de consulta, en la ciudad de La Habana el 21 de julio de 1940.

La Reunión aprobó dos instrumentos de importancia: el Acta de La Habana sobre Administración Provisional de Colonias y Posesiones Europeas en América y la Convención que lleva el mismo título.

El Acta era provisional y limitada al

tiempo que durase el depósito de los instrumentos de ratificación de las dos terceras partes de las Repúblicas Americanas a la Convención.

El Acta creó un Comité de Emergencia, integrado por un representante de cada una de las Repúblicas Americanas, la autoridad y las funciones de este Comité debían ser transferidas a una Comisión Interamericana de Administración de Territorios tan pronto como la Convención entrara en vigor, pero debido a la marcha de los acontecimientos no se hizo necesario para el Comité o la Comisión ejercer sus funciones.

Tercera reunión.—En la reunión de La Habana se aprobó la Resolución XV sobre "Asistencia recíproca y cooperación defensiva de las naciones americanas", que declara que todo atentado de un Estado no americano contra la integridad o la inviolabilidad del territorio, contra la soberanía o independencia política de un Estado americano, será considerada como un acto de agresión contra los Estados que firmaron esta declaración. Y establece que en el caso que se ejecutaran actos de agresión o de que haya razones para creer que se prepara una agresión por parte de un Estado no americano contra la integridad e inviolabilidad del territorio, contra la soberanía o la independencia política de un Estado americano, los Estados signatarios se consultarán entre sí para adoptar las medidas que convenga tomar.

Poco después de un año de haberse aprobado esta declaración, el 7 de diciembre de 1941, los japoneses atacaron Pearl Harbor. Entonces, a iniciativa del Gobierno de Chile, y a partir del 15 de enero de 1942, tuvo lugar en Río de Janeiro la Tercera reunión de consulta para considerar la situación producida y adoptar las medidas más adecuadas que reclamaba la solidaridad de nuestros pueblos y la defensa del hemisferio.

En la primera resolución se aprobó que, siguiendo el procedimiento establecido por sus propias leyes, y dentro de la posición y circunstancias de cada país en el conflicto continental, recomendar la ruptura de sus relaciones diplomáticas con el Japón, Alemania e Italia, por haber el primero de estos Estados agredido y los otros declarado la guerra a un Estado americano.

Se aprobó otra resolución sobre ruptura de relaciones comerciales y financieras, lo mismo que ciertas recomendaciones encaminadas a regular las actividades de los extranjeros que tramaban contra la seguridad del Continente americano.

En el ramo de la defensa militar y naval se acordó establecer una Junta Interamericana de Defensa, compuesta por técnicos militares y navales nombrados por cada uno de los gobiernos, para estudiar y sugerir a éstos las medidas necesarias a la defensa del Continente.

Cuarta reunión.—La situación existente en Corea hacia fines de 1950 originó la Cuarta reunión de consulta, por iniciativa del Gobierno de los Estados Unidos, quien considerando la política de agresión del comunismo internacional, llevada a cabo por intermedio de sus satélites, como causa de una situación que ponía en peligro a todas las naciones libres, y habiendo emprendido una movilización urgente de todos sus recursos para la defensa común, deseaba consultar a los demás miembros de la Organización de los Estados Americanos con respecto a la situación universal que todos confrontaban y la coordinación de esfuerzos colectivos que se requerían para hacerle frente.

La reunión se inició en Washington el 26 de marzo de 1951, y se trataron los tres temas siguientes: 1.° Cooperación política y militar. 2.° Fortalecimiento de la Seguridad interna. 3.° Cooperación económica de emergencia.

Esta fué la primera reunión de consulta verificada de acuerdo con el artículo 39 de la Carta de la Organización de los Estados Americanos, es decir, para considerar problemas de carácter urgente y de interés común para los Estados americanos. Sin embargo, como correspondió a la serie iniciada en 1939, en Panamá, se denominó Cuarta Reunión de Consulta.

Comité Consultivo de Defensa.—En el capítulo relativo a la Reunión de Consulta, la Carta de la Organización dispone el establecimiento de un Comité Consultivo de Defensa para asesorar al

Organo de Consulta en los problemas de colaboración militar que puedan suscitarse con motivo de la aplicación de los tratados especiales existentes en materia de seguridad colectiva. Este Comité será convocado en los mismos términos que el Organo de Consulta, cuando éste haya de tratar asuntos relativos a la defensa contra la agresión.

El Comité Consultivo de Defensa se integrará con las altas autoridades militares de los Estados que participen en la reunión de Consulta.

Se reunirá también cuando la Conferencia o la Reunión de Consulta o los Gobiernos, por mayoría de dos terceras partes de los Estados miembros, la encomienden estudios técnicos o informes sobre temas específicos; en dichas reuniones únicamente se tratará el asunto encomendado.

3.° Consejo de la Organización.

Hace su aparición en la vida internacional americana bajo el nombre de Consejo Directivo, y es el 29 de enero de 1902, en la Segunda Conferencia Internacional Americana, que tiene lugar su creación con el objeto de encargarle la dirección de la Oficina Internacional de las Repúblicas Americanas. Se integraba con los representantes diplomáticos de todos los Gobiernos de las Repúblicas americanas acreditados cerca del Gobierno de los Estados Unidos de América, y por el secretario de Estado de esta misma nación, que funcionaba como presidente del Consejo Directivo. Celebraba sesiones ordinarias y extraordinarias. Las ordinarias tenían lugar una vez al mes, con excepción de junio, julio y agosto, y las extraordinarias, siempre que las convocara el presidente por sí o a moción de dos miembros del Consejo.

Sus funciones fueron reglamentadas en la tercera Conferencia Internacional Americana, celebrada en Río de Janeiro en 1906.

Es en la Quinta Conferencia Interamericana cuando se da más amplitud al nombramiento de representantes en el Consejo Directivo, al disponer que las naciones que, por cualquier causa, no tuvieren representante diplomático ante el Gobierno de los Estados Unidos de América, pueden constituir representantes especiales en el Consejo, y por primera vez se establece que el Consejo elegirá su presidente y vicepresidente. Sin embargo, se continuó eligiendo anualmente para el cargo de presidente al secretario de Estado de los Estados Unidos hasta 1946. En este mismo año el Gobierno de los Estados Unidos salió de la costumbre de estar representado en dicho Consejo Directivo por el Secretario de Estado, y nombró un representante especial.

En la Quinta Conferencia Internacional Americana se mantiene todavía el principio de que el Consejo Directivo estará integrado por los representantes diplomáticos de las repúblicas americanas ante el Gobierno de los Estados Unidos de América y por el Secretario de Estado de este país, y es como una excepción que se faculta para nombrar representantes especiales. En la Sexta Conferencia es cuando se concede mayor libertad en el nombramiento de los representantes, al resolver que el Consejo Directivo estará formado por los representantes que cada uno de los gobiernos americanos tengan a bien designar, pudiendo recaer la designación en los representantes diplomáticos de los respectivos países en Washington. Al mismo tiempo se prohibió al Consejo Directivo el ejercicio de funciones de carácter político.

Su perfeccionamiento se suspende por un tiempo, hasta llegar a la Conferencia Interamericana sobre problemas de la Guerra y la Paz, que tuvo lugar en Ciudad de México en 1945, en la que se resolvió que el Consejo se compondrá de sendos delegados *ad hoc,* designados por las repúblicas americanas, los cuales tendrán categoría de embajadores y gozarán de los privilegios e inmunidades que como a tales les correspondan; pero no podrán formar parte de la misión diplomática acreditada ante el Gobierno en cuyo territorio se halle la sede de la Unión Panamericana.

La duración de esta disposición fué transitoria; el Consejo Directivo se refundió en la Carta de Bogotá con el nombre de Consejo de la Organización

de los Estados Americanos, ampliando su campo de acción y atribuyéndose grandes responsabilidades.

Según su estado actual, el Consejo de la Organización tiene su sede en Washington y se compone de un representante por cada Estado miembro de la Organización, nombrado especialmente por el Gobierno respectivo con el rango de embajador. La designación puede recaer en el representante diplomático acreditado ante el Gobierno del país en que el Consejo tiene su sede. Durante la ausencia del titular, su Gobierno puede acreditar un representante interino.

Los nombramientos son comunicados al Consejo por conducto del secretario general de la Organización.

El Consejo elige de su seno un presidente y un vicepresidente, que duran en sus funciones por un año y no pueden ser elegidos en ninguno de esos cargos para el período inmediato.

Las sesiones ordinarias las celebra el Consejo el primer y tercer miércoles de cada mes, excepto en los meses de julio, agosto y septiembre, durante los cuales sólo puede convocar a sesiones extraordinarias y protocolares.

Las sesiones extraordinarias se convocan cuando el presidente del Consejo lo estima necesario. Cualquier representante puede solicitar la convocatoria manifestando por escrito el objeto de la misma.

El Consejo de la Organización tiene tres órganos: el Consejo Interamericano Económico y Social, el Consejo Interamericano de Jurisconsultos y el Consejo Interamericano Cultural.

Estos órganos, que están integrados por representantes de todos los Estados miembros de la Organización, tienen autonomía técnica dentro de los límites de la Carta, pero deben cuidar en sus decisiones de no invadir la esfera de acción que corresponde al Consejo de la OEA.

Su finalidad es la de prestar a los gobiernos los servicios técnicos que éstos soliciten, y asesorar en la esfera de su competencia al Consejo de la Organización.

Consejo Interamericano Económico y Social.—El origen de este órgano lo encontramos en el Comité Consultivo Económico Financiero Interamericano, que fué creado en la Primera Reunión de Consulta, celebrada en Panamá en 1939, con la finalidad de lograr una estrecha y sincera cooperación entre las repúblicas americanas, para proteger su estructura económica y financiera, mantener su equilibrio fiscal, asegurar la estabilidad de sus monedas, difundir y ensanchar sus industrias, intensificar su agricultura y ensanchar su comercio. El Comité estaba compuesto de veintiún expertos en cuestiones económicas, designados uno por cada una de las repúblicas americanas.

En la Segunda Reunión de Consulta, celebrada en La Habana en 1940, se resolvió ampliar o intensificar las actividades del Comité, ocupándose de sus actividades económicas y financieras la Tercera Reunión de Consulta de Río de Janeiro en 1942.

Fué en la Conferencia sobre los Problemas de la Guerra y de la Paz, celebrada en México en 1945, donde se acordó crear, en sustitución del organismo de emergencia que funcionaba con el nombre de Comité Consultivo Económico-Financiero Interamericano, un Consejo Económico y Social de carácter permanente, dependiente del Consejo Directivo de la Unión Panamericana, los miembros del cual debían ser designados por los respectivos gobiernos.

Luego, este Consejo Económico y Social pasa a formar parte de la Organización de los Estados Americanos, siendo su finalidad principal promover el bienestar económico y social de los países americanos, mediante la cooperación efectiva entre ellos para el mejor aprovechamiento de sus recursos naturales, su desarrollo agrícola, industrial y comercial y la elevación del nivel de vida de sus pueblos.

El Consejo Económico y Social se reúne permanentemente en la Sede de la Unión Panamericana, pero puede celebrar reuniones en cualquier ciudad de los países americanos, por decisión de la mayoría de los Estados miembros.

El CIES, como se llama a este Consejo, celebra sesiones por propia iniciativa o por iniciativa del Consejo de la

Organización, y está compuesto por delegados técnicos que designa cada uno de los Estados miembros de la Organización.

Consejo Interamericano de Jurisconsultos.—Es el resultante de la cooperación de los Estados americanos en asuntos jurídicos, principalmente en lo que se refiere a la codificación del derecho internacional.

Su finalidad es la de servir de cuerpo consultivo en asuntos jurídicos, promover el desarrollo y la codificación del Derecho internacional público y del Derecho internacional privado, y estudiar la posibilidad de unificar las legislaciones de los diferentes países americanos en cuanto esto parezca conveniente.

Este Consejo está compuesto por veintiún juristas nombrados por los respectivos Estados miembros de la Organización, pudiendo, además, nombrar los delegados suplentes y los consejeros o asesores que estime conveniente.

El artículo 72 de la Carta de Bogotá dispone que el Consejo de Jurisconsultos se reunirá cuando lo convoque el Consejo de la Organización, y el estatuto del mencionado órgano expresa que el plazo entre una y otra reunión no deberá exceder de dos años, a no ser que el Consejo de la Organización, por razones especiales, juzgare conveniente una dilación mayor. Hasta la fecha ha celebrado tres reuniones: la primera en Río de Janeiro, del 22 de mayo al 15 de junio de 1950; la segunda en Buenos Aires, del 20 de abril al 9 de mayo de 1953, y la tercera, que inauguró sus sesiones en Ciudad México, el 17 de enero de 1956.

Con el objeto de mantener la continuidad de las labores del Consejo Interamericano de Jurisconsultos, en el intervalo entre sus reuniones existe un Comité Jurídico Interamericano que tiene sus raíces en el Comité Interamericano de Neutralidad.

El Comité Interamericano de Neutralidad fué establecido en virtud del inciso quinto de la resolución VI, "Declaración general de neutralidad de las repúblicas americanas", aprobada en la primera reunión de consulta de los ministros de Relaciones Exteriores de las repúblicas americanas. En un principio tenía por fin estudiar y formular recomendaciones respecto a los problemas de neutralidad, de acuerdo con lo que aconsejase la experiencia y el desarrollo de los acontecimientos ocurridos en aquella época. Se integraba con siete expertos en Derecho internacional que debían ser designados por el Consejo Directivo de la Unión Panamericana antes del 1 de noviembre de 1939.

El Comité Interamericano de Neutralidad, que en principio era permanente, fué autorizado en la Segunda Reunión de Consulta para celebrar reuniones periódicas y declararse en receso por tiempo determinado, sin perjuicio de ser convocado extraordinariamente por el presidente cuando haya de ser considerada alguna materia urgente e importante.

Habiéndose operado un cambio en 1942 en la situación internacional americana, se sintió la necesidad de ampliar las finalidades del Comité Interamericano de Neutralidad, y se resolvió, en la Tercera Reunión de Consulta, que tomando en cuenta la valiosa obra realizada en beneficio de las repúblicas de América y del progreso del Derecho internacional, continuaría funcionando en su misma forma con la denominación de Consejo Jurídico Interamericano, con sede en Río de Janeiro, pudiendo reunirse temporalmente, si lo considera necesario, en otras capitales americanas.

El Comité Jurídico Interamericano pasó a formar parte de la OEA como Comisión Permanente del Consejo Interamericano de Jurisconsultos, debiendo emprender los estudios y trabajos preparatorios que le encomienden el Consejo Interamericano de Jurisconsultos, la Conferencia Interamericana, la Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores o el Consejo de la Organización. Además, puede realizar los que su propia iniciativa considere convenientes.

Está integrado, según su organización actual, por juristas de los nueve países que determine la Conferencia Interamericana. La selección de los juristas debe ser hecha por el Consejo de Jurisconsultos de una terna presentada por cada uno de los países escogidos.

La Novena Conferencia Interamericana no escogió los nueve países que debían integrar el Comité Jurídico, limitándose a aprobar la Resolución 11, que mantuvo la organización existente del Comité, asegurando de este modo la continuidad de su funcionamiento. Siendo la Décima Conferencia Interamericana, que tuvo lugar en Caracas en 1954, la que se encargó de la elección de los nueve países, que resultaron ser: Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Venezuela, México, Estados Unidos y República Dominicana; correspondiendo a la Tercera Reunión del Consejo Interamericano de Jurisconsultos el escoger las personas que compondrían el Comité.

En la Décima Conferencia se aprobó la Resolución LI, que establece que a partir del año 1955 el Comité Jurídico Interamericano funcionará con carácter permanente durante tres meses seguidos cada año, en una época que no coincida con la de cualquier reunión del Consejo Interamericano de Jurisconsultos, sin perjuicio de que pueda ser convocado extraordinariamente cuando algún asunto importante y urgente lo requiera.

Consejo Interamericano Cultural.—Es el tercer órgano dependiente del Consejo y tiene su antecedente funcional en los programas de cooperación efectuados en el campo de las letras, filosofía, ciencias, educación, música y arte, e iniciados antes de la creación de la OEA.

Su objeto es el de promover las relaciones amistosas y el entendimiento mutuo entre los pueblos americanos para fortalecer los sentimientos pacíficos que han caracterizado la evolución americana, mediante estímulo del intercambio educacional, científico y cultural, debiendo prestar a los Gobiernos, dentro de sus posibilidades, los recursos técnicos que soliciten, y asesorar, en la esfera de su competencia, al Consejo de la Organización.

Está integrado por sendos representantes de los Estados miembros de la Organización; cada gobierno puede nombrar representantes suplentes y los consejeros y asesores que estime conveniente.

Sus reuniones se efectúan por convocatoria del Consejo de la Organización, siendo el plazo entre una y otra reunión no mayor de dos años, a menos que el Consejo juzgue conveniente un plazo mayor. Hasta el presente año se han celebrado dos reuniones: la primera en Ciudad México, del 10 al 25 de septiembre de 1951; y la segunda en Lima (Perú), inaugurando sus sesiones el 3 de mayo de 1956.

Para que proceda a realizar estudios a nombre del Consejo Interamericano Cultural entre una y otra reunión, se creó un Comité permanente: el Comité de Acción Cultural.

Este Comité fué organizado provisionalmente por el Consejo de la Organización, quedando instalado en la Ciudad de México el 4 de marzo de 1952.

El Comité está formado por miembros de cinco Estados, escogidos en cada Conferencia Interamericana. Los respectivos integrantes del Comité Cultural serán elegidos por el Consejo Interamericano Cultural de una terna presentada por cada país escogido por la Conferencia, y deberán ser especialistas en materias educacionales o culturales.

La Décima Conferencia Interamericana escogió los países que integran el Comité de Acción Cultural, y son: Brasil, Cuba, Estados Unidos, Haití y México. Fué en la Segunda reunión del Consejo Interamericano Cultural donde se procedió a escoger a los miembros de las ternas presentadas por los países respectivos.

4.° La Unión Panamericana.

Los países representados en la Primera Conferencia Internacional Americana resolvieron formar una Asociación con el nombre de "Unión Internacional de las Repúblicas Americanas para la pronta compilación y distribución de datos sobre el comercio", la cual estaba representada por una oficina llamada "Oficina Comercial de las Reúblicas Americanas". Esta Oficina, colocada bajo la vigilancia del Secretario de Estado de los Estados Unidos.

Al reunirse la Segunda Conferencia Internacional Americana en México se sintió la necesidad de reorganizar la Oficina Comercial, colocándola bajo la dirección de un Consejo Directivo, cons-

tituído por los representantes diplomáticos de todos los gobiernos de dichas repúblicas acreditadas cerca del Gobierno de los Estados Unidos de América, y por el secretario de Estado de esta misma nación, como presidente del expresado Consejo.

En la Tercera Conferencia Internacional Americana (Río de Janeiro) se realiza un nuevo trabajo de reorganización, disponiéndose que la dirección y administración de la Oficina estará confiada a un director nombrado por el Consejo Directivo.

En 1910, año en que se reunió la Cuarta Conferencia Internacional Americana en Buenos Aires, se continúa el proceso de reorganización, modificándose el nombre de la Oficina Comercial de las repúblicas americanas por el de Unión Panamericana, continuando la dirección a cargo del mismo Consejo Directivo, y la Dirección se vuelve a confiar a un director, que recibió el nombre de director general. Creándose también el cargo de subdirector, que desempeñaba funciones de secretario del Consejo.

A medida que los representantes de las repúblicas se van reuniendo procuran ampliar las bases de la organización y van atribuyendo nuevas funciones a la Unión Panamericana a fin de alcanzar el ideal de acercamiento continental que ha imperado en el ambiente de todos los países americanos.

En la Sexta Conferencia (La Habana, 1928) se adopta ya una Convención sobre la Unión Panamericana, la cual no llegó a tener vigencia porque requería la ratificación de todos los países miembros de la Unión, y sólo fué ratificada por 16. Sin embargo, el funcionamiento de la Unión Panamericana no se suspendió debido a que previniendo una posible demora en la ratificación de la Convención se aprobó una resolución que mantenía en vigor a las resoluciones que previamente regían el mecanismo de la Unión.

Los representantes de los países americanos que llegaron a la Conferencia Internacional sobre problemas de la Guerra y la Paz, que se reunió en México en 1945, con instrucciones de sentar las bases de una organización constitucional de las repúblicas americanas, vieron plasmados en la realidad sus deseos al aprobarse en Bogotá la Carta que regiría las relaciones de los gobiernos del Continente.

La Unión Panamericana, que había venido actuando como un órgano administrativo del Consejo Directivo y Secretaría de las Conferencias Internacionales Americanas, pasa a ser en la Organización de los Estados Americanos su órgano central y permanente y Secretaría General de la misma. Dentro de las actividades que le señala la Carta, la Unión Panamericana transmite a los Estados miembros la convocatoria de la Conferencia Interamericana, la Reunión de Consulta de ministros de Relaciones Exteriores y las Conferencias Especializadas; asesora al Consejo y sus órganos en la preparación de los programas y reglamentos de dichas conferencias; pone, dentro de sus posibilidades, a la disposición del Gobierno del país donde se celebra la Conferencia ayuda técnica y el personal que dicho Gobierno solicite; custodia los documentos y archivos de las conferencias interamericanas y de las reuniones de consulta y, en cuanto sea posible, de las conferencias especializadas; sirve de depositaria de los instrumentos de ratificación de los convenios interamericanos; cumple las funciones que esas conferencias la encomiendan y presenta un informe anual a cada Conferencia Interamericana sobre las labores realizadas por los organismos interamericanos desde la conferencia anterior.

Su finalidad primordial es la de promover las relaciones económicas sociales, jurídicas y culturales entre todos los Estados miembros de la Organización.

La Unión Panamericana está dirigida por un secretario general, que es elegido por el Consejo para un período de diez años; no puede ser reelegido ni sucedido por una persona de la misma nacionalidad.

Colabora con el secretario general un secretario general adjunto, que es elegido en la misma forma y por el mismo período de diez años, y que puede ser reelegido.

El secretario general tiene la representación legal de la Unión Panamericana, funcionando el secretario adjunto como secretario del Consejo.

Para llevar a cabo su misión la Unión Panamericana está dividida en cinco departamentos: Departamento Jurídico, Departamento de Asuntos Económicos y Sociales, Departamento de Asuntos Culturales, Departamento de Asuntos Administrativos, Departamento de Información Pública y una Oficina de Estadística.

Los directores de los tres primeros departamentos son los secretarios ejecutivos del Consejo Interamericano Jurídico, del Económico y Social y del Cultural, respectivamente.

Departamento Jurídico. — Tiene a su cargo promover el estudio de las leyes internacionales y está organizado en la siguiente forma: Oficina del director, División de Leyes y Tratados, una oficina que funciona como Secretaría del Consejo Interamericano de Jurisconsultos y del Comité Jurídico Interamericano, División de Conferencias y Organismos Internacionales y, por último, una oficina que desempeña funciones de secretaría de la Comisión Interamericana de la Mujer.

Departamento de Asuntos Económicos y Sociales.—Tiende a promover el bienestar económico y social de los países americanos mediante la cooperación efectiva entre ellos, prestándoles la debida asistencia técnica.

Este Departamento está formado por las siguientes divisiones: Oficina del director, que además de las funciones administrativas que le están señaladas ejerce las de secretaría del Consejo Interamericano de Asuntos Económicos y Sociales y es Secretaría del Comité Coordinador de la Asistencia técnica. Una división de Recursos Económicos. División de Vivienda y Planeamiento. División de Trabajo y Asuntos Sociales, dividida en tres secciones: Cooperativas. Trabajo, Migración y Seguridad Social y Servicio Social. Y por último, la División del Turismo.

Departamento de Asuntos Culturales Promueve las relaciones amistosas y el entendimiento mutuo entre los pueblos americanos, mediante el intercambio educacional, científico y cultural; cumple su cometido a través de las siguientes oficinas: Oficina del director, que comprende las siguientes secciones: Música, Arte visual, Secretaría Administrativa y Secretaría del Consejo Económico y Social. Una División que funciona como secretaría del Comité de Acción Cultural, que tiene su sede en México. División de Educación, dividida en las siguientes secciones: Educación elemental, Secundaria, Vocacional, Intercambio educacional y Educación fundamental. División de Filosofía, Ciencias y Letras, que se divide en las siguientes secciones: Filosofía, Letras, Ciencias Sociales, Ciencias y Tecnología, y una Sección de Bibliografía Interamericana.

Existe como división de este Departamento una Biblioteca en memoria de Colón, que consta de todas las dependencias necesarias para su administración, adquisición de obras, publicación de catálogos, etc.

Departamento de Servicios Administrativos.—Tiene a su cargo todo lo relativo a la administración de la Unión Panamericana y desarrolla su actividad por medio de las siguientes divisiones: Oficina del director, divisiones Fiscal, Publicaciones y Circulación, Imprenta, División encargada del personal, servicios generales, Reimpresiones y una División encargada del cuido de los edificios y jardines de la Unión Panamericana.

Departamento de Información Pública. Encargado de planear y ejecutar el programa general de información y publicidad de la Organización por medio de secciones que atienden los diferentes medios de que se dispone en la actualidad para la publicidad.

Oficina de Estadística.—Tiene dos responsabilidades generales: atender a las necesidades estadísticas de la Organización de los Estados Americanos y servir como Secretaría General del Instituto Interamericano de Estadística.

5.° Las conferencias especializadas.

Constituyen, en conjunto, uno de los órganos de la Organización y se reúnen

para tratar asuntos técnicos especiales o para desarrollar determinados aspectos de la cooperación internacional cuando así lo resuelvan la Conferencia Interamericana o la Reunión de Consulta: cuando así esté dispuesto en acuerdos internacionales o cuando el Consejo de la Organización lo estime conveniente, por propia iniciativa o a instancia de alguno de sus órganos o de alguno de los organismos especializados.

Para que una Conferencia pueda revestir este carácter es necesario que sea *intergubernamental,* es decir, que todas las delegaciones representen a sus respectivos gobiernos y voten en su nombre; *técnica,* que trate asuntos especiales o desarrolle aspectos determinados de la cooperación interamericana y, finalmente, que sea de *interés común,* es decir, que trate asuntos de interés general para los países americanos.

Se han celebrado conferencias especializadas interamericanas sobre agricultura, salud pública, económica, estadística, telecomunicaciones, turismo, expertos latinoamericanos en derecho de autor, carreteras, sanitarias, etc.

6.° Los ORGANISMOS ESPECIALIZADOS.

Se consideran organismos especializados los organismos intergubernamentales establecidos por acuerdos multilaterales que tengan determinadas funciones en materias técnicas de interés común para los Estados Americanos.

Por consiguiente, para que pueda considerarse un Organismo perteneciente a este órgano de la OEA debe reunir las siguientes condiciones:

1.ª Debe ser intergubernamental, es decir, ser una entidad oficial integrada por los propios gobiernos.

2.ª Debe ser establecida por acuerdos multilaterales, o sea por acuerdo entre más de dos gobiernos.

3.ª Tener una función determinada, es decir, que el propósito que persigue sea claramente especificado.

4.ª Su función debe ser de carácter técnico, entendiéndose por materia técnica las funciones que correspondan a todos los campos de la colaboración internacional, con excepción del político.

5.ª La materia de sus actividades debe ofrecer interés común a todos los miembros de la Organización.

El Consejo de la Organización lleva un registro de los organismos que llenen las condiciones atrás especificadas; es asimismo al Consejo a quien corresponde celebrar acuerdos con estos organismos para determinar las relaciones que deben existir entre ellos y la Organización.

En la ubicación geográfica de los organismos especializados siempre se tienen en cuenta los intereses de todos los Estados Americanos, procurando de esta manera que sus efectos se perciban en todo el Continente.

En la actualidad se hallan inscritos en el Registro del Consejo seis organismos especializados:

1.° El Instituto Panamericano de Geografía e Historia, con sede en Ciudad de México. Establecido en 1929. Fué inscrito en el Registro del Consejo de la Organización el 1 de diciembre de 1948 y firmó el acuerdo con el Consejo el 12 de enero de 1949.

2.° El Instituto Internacional Americano de Protección a la Infancia, con sede en Montevideo. Establecido en 1927 Se inscribió en el Registro el 16 de febrero de 1949 y firmó el acuerdo con el Consejo de la Organización el 22 de abril de 1949.

3.° La Organización Sanitaria Panamericana, con sede en Washington, D. C., establecido en 1902. Se inscribió en el Registro el 3 de mayo de 1950 y firmó el acuerdo con la Organización el 23 de mayo de 1950.

4.° El Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, con sede de operaciones en Turrialba (Costa Rica), estando sus oficinas ejecutivas en el edificio de la Unión Panamericana. Establecido en 1944 en virtud de una Convención. Fué vinculado directamente a la Organización por dicha Convención.

5.° La Comisión Interamericana de Mujeres, con sede en la Unión Panamericana. Establecida en 1928. Se inscribió en el Registro el 1 de febrero de 1950 y firmó el acuerdo con el Consejo de la Organización el 16 de junio de 1953.

6.° El Instituto Indigenista Interamericano, con sede en la Ciudad de Mé-

xico. Establecido en 1940. Se inscribió en el Registro el 17 de marzo de 1953 y firmó el acuerdo con el Consejo de la Organización en esa misma fecha.

El Consejo de la Organización, de conformidad a la facultad que le concede la Carta de Bogotá para celebrar acuerdos o arreglos especiales de cooperación con otros organismos americanos de autoridad internacional, concertó un acuerdo, el 11 de abril de 1950, con el Instituto Interamericano de Estadística, que entró en vigor el 1 de julio de 1950. Este Instituto había sido establecido en 1940, como una agencia semioficial autónoma.

El Instituto, en sentido estricto, no debe considerarse como un organismo especializado, por no ser un organismo intergubernamental, ya que pueden ser miembros de él no sólo entidades oficiales, sino también particulares.

Junta Interamericana de Defensa y Comisión Interamericana de Paz.

Son dos organizaciones internacionales que no pertenecen a la Organización de los Estados Americanos por no haber sido incluído en la Carta de Bogotá, pero forman parte del sistema interamericano, al que han prestado eficientes servicios en su anhelo de lograr la paz y la defensa continental.

Nos referiremos a ellos en una forma breve que permita dejar una idea de sus finalidades y origen, pues la importancia que tienen en el sistema interamericano no permite dejarlos inadvertidos.

Junta Interamericana de Defensa.— Fué creada cuando los ministros de Relaciones Exteriores se reunieron en Río de Janeiro, en 1942, preocupados en encontrar una fórmula que les permitiera coordinar la defensa del hemisferio. Encaminándose a tal finalidad, recomendaron a sus gobiernos la reunión inmediata en Washington de una Comisión compuesta de técnicos militares o navales, nombrados por cada uno de los gobiernos, para estudiar y sugerir a éstos las medidas necesarias a la defensa del Continente.

La Comisión, que funciona bajo el nombre de Junta Interamericana de Defensa, inauguró sus sesiones en el Salón de las Américas del edificio de la Unión Panamericana el 30 de marzo de 1942.

Desde su creación, la Junta realizó un trabajo de gran eficacia en pro de la defensa del hemisferio, en forma tal que en la Conferencia Interamericana sobre los Problemas de la Guerra y de la Paz, celebrada en México en 1945, se reconoció que dicho organismo había probado ser muy valioso para el intercambio de puntos de vista, el estudio de problemas y la formulación de recomendaciones referentes a la defensa del hemisferio y para fomentar una estrecha colaboración entre las fuerzas militares, navales y aéreas de las repúblicas americanas.

En la Novena Conferencia Interamericana, los Estados Americanos reconocieron la conveniencia de estar en actitud de solicitar información de la Junta Interamericana de Defensa sobre medidas tendentes a la seguridad colectiva del Continente americano, y resolvieron que dicha Junta continuaría actuando como órgano de preparación para la legítima defensa colectiva contra la agresión, hasta que los gobiernos americanos, por una mayoría de dos terceras partes, resolvieran dar por terminadas sus labores, y con el objeto de estrecharla más íntimamente a la Organización, resuelven también que la Secretaría de la Junta Interamericana de Defensa sirva como Secretaría del Comité Consultivo de Defensa.

La Cuarta Reunión de Ministros de Relaciones Exteriores, celebrada en Washington, se encargó del perfeccionamiento de la Junta Interamericana de Defensa al atribuirle la planificación militar para la defensa común, saliendo de su estado de organismo meramente consultivo o de recomendación.

Desde que fué ampliado su campo funcional, la Junta se ha dedicado a la planificación de la defensa hemisférica, siendo todos los documentos que ha producido de carácter secreto.

Comisión Interamericana de Paz.— Nació en la Segunda Reunión de Consulta, celebrada en La Habana en 1940, cuando los países del Continente, deseando encontrar una solución a las divergencias existentes entre algunos de los

pueblos americanos, con el objeto de alcanzar una mayor unidad, recomendaron al Consejo Directivo de la Unión Panamericana que constituyera, en la capital de América que estimase más conveniente, y con representación de cinco países, una Comisión que se encargara de velar permanentemente porque los Estados entre los cuales exista o surja algún conflicto, de cualquier naturaleza que éste fuere, lo solucionen a la mayor brevedad posible, y sugiera a este fin, sin perjuicio de las fórmulas que escogieren las Partes o de los procedimientos que ellas acordaren, métodos e iniciativas que conduzcan a dicha resolución.

Venía a ser algo así como un amigable componedor, un consejero internacional encargado de mantener la armonía entre los países americanos.

La labor desarrollada por esta Comisión fué tan eficaz que la Décima Conferencia Interamericana, celebrada en Caracas, aplaudió la fecunda labor en beneficio de la paz del Continente, realizada por la Comisión; y como una prueba de la confianza depositada en ella, resolvió mantener dicho organismo, encomendando al Consejo de la Organización de los Estados Americanos redactara un Estatuto para la Comisión Interamericana de Paz.

Según el Estatuto, que fué aprobado por el Consejo de la Organización en la sesión extraordinaria celebrada el 9 de mayo del corriente año, la Comisión quedó integrada por cinco Estados miembros, designados por los gobiernos a través del Consejo de la Organización, para un período de cinco años, sin que puedan ser relectos, debiendo transcurrir por lo menos un año para que un Estado pueda volver a ser miembro de la Comisión. Cada año se renovaría uno de los Estados miembros de la Comisión.

Para que pueda actuar la Comisión en la solución de un conflicto o controversia se necesita el consentimiento de las dos partes, y debe informar en cada caso el Consejo de la Organización, a la Reunión de Consulta y a la Conferencia Interamericana, sobre sus actividades y el resultado de sus iniciativas. Igualmente informará sobre sus actividades al Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas.

La Comisión Interamericana de Paz, con sus acertados pasos, es una esperanza para la convivencia pacífica que han anhelado los pueblos que hoy integran la Organización de los Estados Americanos.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTOR
LUIS ROSALES

SUBDIRECTOR
JOSE MARIA SOUVIRON

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91
MADRID

●

EN EL PROXIMO NUM. 110
(FEBRERO 1959)

ENTRE OTROS ORIGINALES

Carlos Alonso del Real y Ramos: *Notas sin importancia para un libro importante.*

Carmen Conde: *Los monólogos de la hija.*

Eduardo Tijeras: *Vivir.*

Santiago Melero: *Miguel Angel y Berruguete.*

Gabriel Ferrater: *Seis poesías.*

Salvador Moreno: *El juego de pelota de los antiguos mejicanos en España.*

Manuel A. Casartelli: *Excelsitud hispana de la "décima" criolla.*

Y las habituales secciones de actualidad y bibliografía hispanoamericana y europea.

●

Precio del número 109:
VEINTE PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO